REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band. 4. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1910.

Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts[1]).

Von **Hans Naumann.**

Im Meister des Amsterdamer Kabinetts stehen wir zwar nicht vor der ausgereiftesten, wohl aber vor der elementarsten und volkstümlichsten deutschen Künstlerbegabung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nicht nur, daß er, oberflächlich gesagt, das Stoffgebiet des Kupferstichs bedeutend über den phantasievollen E. S. hinaus erweitert hat, die sprühende Unmittelbarkeit, wie die instinktiv malerische Auffassung seiner auffallend heterogenen Gebilde lassen selbst das graphische Werk Martin Schongauers verblassen, das ja in seiner kalten Strenge, trotz höchster stecherischer Vollendung eher einer stets zielsicheren Pedanterie, denn jener mimosenhaft und naiv der endlosen Natur gegenübertretenden Geistesfülle entsprang, die wir Genie nennen. In gewissem Sinne bedeutet der Meister des Amsterdamer Kabinetts eine verfrühte Erscheinung, eine Art embryonalen Rembrandt. Dies Urteil bezieht sich fast mehr, als auf seine merkwürdig faszinierende Helldunkeltechnik, auf seine seelische Kompliziertheit. Technik und Seele sind bei ihm untrennbar. Sein empfindliches Gefühl läßt sich von der Essenz der Dinge im Augen-Blick zu Graden reizen, die sofort eine hastige Rückäußerung verlangen und keine Zeit für langbedachte Ausführung erübrigen. Er hat nicht die Dinge, die Dinge haben ihn. Dies macht ihn in der deutschen Gotik einzig, ist auch der Grund für seinen impulsiven, skizzenhaften und Schongauer so unähnlichen Strich. Kein

[1]) Dieser Aufsatz war bereits geschrieben, als Flechsigs Rundfrage: Ex ungue leonem betreffs des Spiegels menschlicher Behaltnis des Peter Drach und seines Zeichners im Cicerone erschien. Ich hatte schon vor vier Monaten über diese Speierer Holzschnitte als Werke des Stechers eine Arbeit beendet, die mit einem Neudruck der Schnitte im Verlag von Heitz zu Straßburg soeben erschienen ist. Leider kamen mir Flechsigs Fragen zu spät zu Gesicht, als daß noch eine Äußerung über die mir speziell vertraute Materie möglich gewesen wäre. Ebenso habe ich noch nicht die neuesten Mitteilungen von Bossert und Storck berücksichtigt, sondern dem Aufsatz seine ursprüngliche Form belassen, da unsere getrennt gemachten Beobachtungen im wichtigsten Punkte völlig auseinandergehen.

Blatt dürfte ihn instruktiver vorführen, als der sich flöhende Bulldogg, Ls. 79. Fast ohne Zeitstil, könnte er gestern von dem Frankfurter Fritz Boehle radiert sein. Ein Vergleich lohnt sich! Wir würden nichts Altertümliches darin entdecken, denn nach der verblüffenden Prägnanz und Schnelligkeit der Bewegung, wie der unübertrefflich übersetzten Stofflichkeit des Fells muß dieser häßlich-schöne Köter von etwa 1479/80 als Impression einer ganz modernen Weltbetrachtung angesprochen werden.

Ähnlich steht es etwa mit den reizenden Kinderszenen. Für den Meister des Amsterdamer Kabinetts hatte selbst der werdende Mensch im wesentlichen schon die Bedeutung, die ihm erst unser naturwissenschaftliches Zeitalter zuerkennt. Er war der erste, den ein zartes und nachdenkliches Empfinden zwang, das Kind an sich zum Selbstzweck einer ganzen Reihe von Kunstwerken zu machen. Denn nicht, daß er wie alle anderen, den Stoff nur ergreift, weil er Studien für ein englisches Christkind brauchte, einzig das animal packt ihn, und so hat er die kleinen drolligen Burschen, die noch am Boden krabbeln und gern die Zehen in den Mund stecken, in ihrer ganzen unbewußten Unschuld, ohne jede hineingetragene Altersidee dargestellt. Gleichermaßen könnte ich lange fortfahren, in seinem kontrastreichen Werke die schon weitenfalteten Keime eines modernen Seelenlebens nachzuweisen. Dies soll jedoch an anderer Stelle geschehen. Fragt man nun betreffs einer so überraschenden Persönlichkeit nach festen Tatsachen irgendwelchen Bezuges, bleibt leider die Antwort recht dürftig. Alles in allem stehen wir vor einem Rätsel, das sich nur schwieriger gestaltet, wenn wir daran denken, daß der Meister des Amsterdamer Kabinetts oder der Meister von 1480 auch als Maler bekannt ist. Die meisten seiner Gemälde nämlich rufen, so oft man sie auch wiedersieht, ein gar nicht zu verhehlendes Mißbehagen hervor. Oder hätte man aus anderen Gründen, was noch manche wohl tun, seine Autorschaft am Mainzer Marienleben bestritten? Niemand hat wohl mit enthusiastischer Überzeugtheit in der hohlen unmalerischen Mache jener 9 Tafeln den lebhaften Geist der Stiche wiedererkannt. Und doch läßt sich nach peinlichster Untersuchung jeder Einzelheit nicht mehr bestreiten, daß die Gemälde, von der Kreuztragung in Venedig und dem Freiburger Triptychon an, bis zum Mainzer Marienleben und der Schleißheimer Anbetung, eine genau so feste Einheit bilden, wie die 90 Originalstiche und die verlorenen Vorlagen der 30 Nachstiche des b×8. Um hier in Kürze nur eines besonders triftigen Beweisgrundes zu gedenken, so kehrt selbst die ganz eigentümliche Brokatmusterung[2]) aus der rechten Hälfte des Kalvarienbergs mit völlig unwesentlichen Abänderungen noch auf der Mainzer Anbetung der Könige wieder. Angenommen, das Triptychon

---

[2]) Die hagebuttenartigen Doppelblättchen mit einem hellen Fleck!

sei erst etwa 1485 entstanden, so müßte der Schüler, der 1505 das Marienleben gemalt hätte, während 20 langer Jahre völlig nebensächliche Einzelheiten sich gemerkt haben. Er hätte dann das Triptychon bis ins Letzte gekannt, es wie ein kunsthistorischer Detektiv studiert, ja wohl seine Entstehung mitangesehen. Höchstens ließe sich denken, in der Werkstatt des Lehrers habe sich ein Stück Stoff mit diesem 1505 schon recht veraltetem Muster als Erbstück erhalten. Welch traurige Künstlerschaft, die ihre ganze Ornamentik aus einer einzigen Vorlage abschreibt! Nein, diese Annahme darf ruhig ausgeschieden werden, da außer der leidigen Temperamentlosigkeit der letzten Gemälde alle Tatsachen für einen einzigen Maler sprechen. Wollte man die Tafeln in zwei Gruppen teilen, so gingen einwandfrei zusammen die Kreuztragung im Museo Correr zu Venedig [3]), der Kalvarienberg der Hildaschule [4]) mit den beiden Flügeln [5]) bei Weihbischof Knecht in Freiburg und die Auferstehung von Sigmaringen [6]). Gruppe 2 bestände aus dem Mainzer Marienleben [7]) und der Schleißheimer Anbetung [8]). Die Oldenburger Anna selbdritt [9]), die kleine Münchner Madonna [10]), der Kruzifixus in Darmstadt [11]), die vier Heiligen auf dem Flügel im städtischen Museum zu Frankfurt [12]) nebst der Dresdener Beweinung [13]) lassen sich ebensogut der ersten, wie der zweiten Gruppe angliedern, sie bilden eben die fehlende Mitte. Die Beweinung trägt ausgesprochen den kalkigen Charakter des Marienlebens, dabei aber besonders in der Behandlung des Hintergrundes alle Züge der Auferstehung. Durch die frappante Ähnlichkeit der Stifterfiguren mit denen des Kalvarienbergs wird die Annahme eines Schülers hinfällig. Bei der Mainzer Tafel „Christus unter den Schriftgelehrten" ergibt die überaus charakteristische Architektur die Kongruenz mit der Anna selbdritt. Lehrs hält denn auch in seiner Besprechung des Oldenburger Bildes [9]) Zweifel für unmöglich. Alle die aufgeführten Werke tragen die gleiche geistige Signatur, niemals ändert sich der halb stierende, halb glotzende Ausdruck der Augen, das trübsinnige Mienenspiel der Gesichter, die einmal treffend „Mausgesichter" genannt wurden. So logisch anhaltend

---

3) Abb. Z. f. b. K. N. F. 19 S. 99.

4) Bruckmann, Pigmentdrucke. Düsseldorf 226.

5) Jb. d. K. Pr. K.-S. XX. S. 173 f.

6) Bruckmann, Düsseldorf 227.

7) Photographiert von Herrn Professor Neeb, Mainz.

8) Photographiert von Herrn Konservator Bever, Schleißheim.

9) A. Bredius und F. Schmidt-Degener, »Die Großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg«.

10) Cicerone. 1910. Heft 6.

11) Photographiert durch die Direktion der Großh. Galerie zu Darmstadt.

12) Photographiert von Laufer, Frankfurt a. M.

13) Bruckmann, Düsseldorf 225.

geht die Entwicklung teils vorwärts, teils rückwärts, daß die Gemälde durchaus von einem Meister stammen müssen[14]).

Nun trägt ja aber der Meister des Amsterdamer Kabinetts noch einen weiteren Namen nach dem sogenannten „Hausbuch" im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg, das ihn uns als Zeichner mit der Feder kennen lehrt. Der Einzelzeichnungen möchte ich erst später gedenken, das Hausbuch allein bietet neue Schwierigkeiten genug. Lippmann[15]) ließ es mit Ausnahme der Blätter, von denen Lehrs und von Rettberg nachgewiesen haben, daß sie Kompilationen aus den Stichen des E. S. sind, in vollem Umfang dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, und zwar als Frühwerk. Hachmeister[16]) ging vorsichtiger vor, wenn er neben dem „Hausbuchmeister" noch einen zweiten (beziehentlich dritten) Meister konstruierte. Seiner Meinung nach gehörten zweifellos dem Stecher die 7 Planeten, die besten Darstellungen des ganzen Buches, ferner das 2. Wappen 34 b, das Bergwerk 35 a, das große Blatt mit den Bagagewagen und das mit den Zelten, vielleicht auch die an 35 a sich anschließenden Zeichnungen von Gebäuden und Maschinen. Davon sollten die 7 Planeten am spätesten gezeichnet sein, gleichwohl aber noch der Frühzeit des Stechers angehören. Die von Hachmeister getroffene Anordnung der Stiche dürfte im wesentlichen einwandfrei sein[17]). Da es ihm nun nicht entging, daß die ziemlich schwachen Blätter des Hausbuchs 18 b—24 a bereits reichlich von den reifsten Stichen Gebrauch machen, so blieb ihm, um das Nonsens zu lösen, nur der verzweifelte Ausweg übrig, das Hausbuch zeitlich zu zerreißen und den Anteil des schwächeren Zeichners in eine Zeit zu setzen, da bereits die Stiche insgesamt vorlagen. Dieser Schluß dürfte schwerlich Beifall gefunden haben, er hätte einige Berechtigung, wenn nicht gute und

---

[14]) Einiger der sonst noch dem Hausbuchmeister von Flechsig u. a. zugewiesenen Stücke habe ich nicht gedacht, da für meine Zwecke die genannten ausreichen. Die Speyerer Flügel mit zwei Anbetungen und der Verkündigung sind nach meiner Meinung eigenhändige Arbeiten, die frühesten uns bekannten. Man beachte die Fehler in der Perspektive des Fliesenbodens, sowie die ohne Rücksicht auf den Faltenwurf übergemalte Brokatmusterung! Die neuestens von Voß entdeckte, völlig einwandfreie Münchner Madonna (Cicerone, Jg. II Heft 6) dürfte nach der Übereinstimmung der Marienköpfe kurz vor der Anna selbdritt entstanden sein. Die Gruppe der Engel mit der Krone gleicht so stark der ähnlichen Komposition auf Schongauers Kolmarer Madonna im Rosenhag, daß ich glaube, unser Maler habe dies Werk gekannt und sei, wofür zahlreiche Momente sprechen, direkter Schongauer-Schüler gewesen.

[15]) Die sieben Planeten. Berlin 1895.

[16]) Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Berlin 1897.

[17]) Nur fehlen darin die Nachstiche des b×8. Durch diese zeigt der Stecher sich von höchst neuartigen Seiten, so als Ornamentiker, als Schilderer ärmlichen Gesindels. Mit den Gemälden haben diese Stiche so gut wie nichts gemein.

schlechte Zeichnungen regelrecht durcheinander gewürfelt wären. Die Reihenfolge allein beweist, daß wenn überhaupt zwei Meister am Hausbuch beteiligt sind, wofür der volle Beweis noch aussteht, sie gleichzeitig zusammen gearbeitet haben.

Das Hausbuch beantwortet alle diese Fragen an einer Stelle, an der man die Lösung am allerwenigsten vermutet hat, es löst sogar endgültig die Widersprüche zwischen dem Stecherwerk und den uns bekannten Gemälden. Bisher galt als unantastbare Tatsache, daß die 7 mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Planetenbilder von der Hand des Meisters vom Amsterdamer Kabinett herrühren. Dementgegen darf ich mitteilen, nur 3 gehören ihr zu! Scheinbar sind alle 7 Blätter von gleicher Güte, ein genaues Zusehen belehrt uns sofort eines Besseren. Sobald man weiß, die Teilung müsse vorgenommen werden, wird man sie ohne langes Überlegen unfehlbar richtig vollziehen. An Merkmalen mangelt es nicht. Nur die stoffliche Übereinstimmung, für die neben der von Lippmann nachgewiesenen Abhängigkeit der Hausbuchplaneten von dem etwa 1470 in den Niederlanden entstandenen Berliner Blockbuch, die völlig gleichen zeitlichen und örtlichen Umstände der beiden Meister eine genügende Erklärung geben, kann verhindert haben, daß man die Verschiedenheit der Handschriften bemerkt hat. Der Zeichner I von Saturn, Merkur und Jupiter hält seinen Federzug in strengster Disziplin. Der winzigste Bruchteil trifft haarscharf ein charakteristisches Merkmal der äußeren Erscheinung. Nirgends läßt sich auch nur das leiseste Abirren, eine Unsicherheit spüren, für die eine unklare Vorstellung verantwortlich zu machen wäre. Die rundlich vollen Körperformen der Figuren verraten vollste Kenntnis der Anatomie. Mit Vergnügen sieht man, wie überaus fein und richtig ein Fuß, ein Knie, eine irgendwie bewegte Hand durchgebildet ist. Eben diese Vorzüge erstrecken sich auf den meisterhaft freien, von jedem ängstlichen Schema gelösten Faltenwurf, auf die kleinsten Einzelheiten von Schuhwerk, Trachten und Geräten.

Wie anders wirken Sol, Luna, Venus und Mars! Der Strich ist zerrupft und stachlich, im Bruchteil ohne Unterschied. So liebreizend und überaus niedlich vielerlei ausgefallen, diese Formen sind merklich ungenau, zerfahren und trügerisch. Es hapert an fester Vorstellung, an Gefüge, mag dies die geringwertige, nur tastende Anatomie bezeugen, sonderlich in den dünnen Stöckelbeinen ohne kräftige Waden, brauchbare Gelenke und Muskelzüge. Und was sind das für komische Ärmelsäcke! Sie sollen wohl rechte Falten schlagen, doch tun sie es nicht. Auch Hände und Gesichter, vor allem aber die Behandlung der Haare, weichen sehr erheblich ab — nicht zum Besseren. Auch in der Gruppenbildung wird man leicht Unterschiede gewahren. Zeichner I steht hoch über Zeichner II, seinem Nachahmer.

Ich führe nun noch drei rein sachliche Merkmale an. Da sie voneinander völlig unabhängig auftreten, auch mit den als verschieden gekennzeichneten Techniken nichts zu tun haben, beweist ihre regelhafte Wiederkehr meine Behauptung als unwiderleglich. Einmal unterscheiden sich beide Gruppen durch ein ganz ungleiches Verständnis für Komposition. Man sehe daraufhin die Planetenreiter und die je rechts und links angebrachten Tierzeichen an. I setzt auf seinen drei Blättern diese Zeichen vollbewußt symmetrisch zur Achsenfigur, nicht nach Schema, nein, einmal höher, einmal tiefer. Dadurch erzielt er dasselbe wohltuende Gleichgewicht, das die Blätter des Stechers vor den Werken sämtlicher Meister seiner Zeit auszeichnet. Niemand verstand wie der Meister des Amsterdamer Kabinetts, ungleichartige Massen bis auf ein tausendstel Gefühlsgramm auszubalancieren und in ein sinnvolles Verhältnis zu setzen. Solch seltene Fähigkeit muß angeboren sein, erlernen läßt sie sich nicht. Auf gemeine Spiegelsymmetrie hat der Stecher stets verzichtet. Dieser Satz darf als Axiom gelten. Er füllt die Flächen derart feinfühlig, daß man die Form des weißen Raumes mit demselben Lustgefühl aufnimmt, wie die Fläche der Figuren, das heißt, er gibt durchgehend eine raffiniert aufgefaßte Silhouette. Bemerkt sei, daß in Gruppe I die Tierzeichen wirklich schweben, sie wachsen luftig aus den Wolken, und es scheint, als hätten sie sich längst entwöhnt, den Erdboden zu berühren. Natürlich geht auch dieser Vorzug auf Rechnung des organischen Raumempfindens. Hingegen Zeichner II! Ihm ist offenbar der feine Zug seines Vorbilds entgangen, die Natur begabte ihn nur mit dem durchschnittlichen Sinn für Gleichgewicht. Seine Reiter stehen teilweise direkt auf dem Horizont der Landschaft, und die Zeichen taumeln chaotisch oben oder unten im Raum, wie es der Zufall wollte.

Ferner die Planetenfähnlein: Bei I fliegen sie in langen ungebrochenen Wellen, bei II könnte man meinen, ein Klempner habe sie aus Blech geschnitten und brüchig gehämmert. Dieser Zug wird später noch bedeutsam werden.

Endlich gab I stets ein Fahnenbild, II keines.

Somit habe ich dargetan, daß bereits im wertvollsten Teile des Hausbuches zwei einander äußerlich ziemlich ähnelnde Meister sich messen. In welchem wir den Meister des Amsterdamer Kabinetts zu sehen haben, leuchtet ohne weiteres ein. Alle Merkmale der Dreiblattgruppe treffen auf ihn zu, dagegen nicht eins der Vierblattgruppe. Zeichner I liefert den ersten Planeten und damit das Vorbild für die übrigen. In bezug auf den Rest des Hausbuchs darf ich mir lange Auseinandersetzungen sparen. Die zwei Künstler sind sicher nahe Bekannte, allem Anschein nach Werkstattgenossen. Bedenken wir, wie überaus eng der schwächere mit den Stichen vertraut ist, — hat er doch jahrzehntelang selbst als ihr Autor gegolten —, so werden

wir geneigt sein, die schlechten Zeichnungen des Hausbuchs ihm zuzuteilen. Saturn-, Merkur- und Jupiterzeichnung nehmen jeden Vergleich mit den reifsten der Stiche auf, ja sie überragen sie fast an spielender Leichtigkeit der Ausführung. So sind die Pferde in den Stellungen natürlicher gegeben, als etwa auf dem Ausritt zur Jagd Ls. 72. Daher kann das zur Jagd reitende Paar mit Falken und Hund auf Merkur nur eine Reminiszenz an eben dies Blatt sein. Die Hirschjagd dahinter, der blasende Jäger mit den zwei Hunden, der in das Gehölz entspringende Hirsch, all dies greift in gleicher Weise auf die gestochene Hirschjagd Ls. 68 zurück. Diese aber hielt Hachmeister für das letzte Produkt des Stechers. Der Zeitunterschied kann freilich allerhöchstens ein Jahr ausmachen, ja eher glaube ich, daß die letzten Stiche mit dem Hausbuch etwa gleichzeitig entstanden seien.

Daß die reifsten Stiche schon vorhanden waren, dafür sprechen ebensosehr die schlechten Zeichnungen. In der Badeszene 18b—19a wurde, wie erwähnt, das große sitzende Liebespaar Ls. 75 benutzt. Das Ensemble von Liebespaar, Weinkühler und Nelkenstock mit Gitter kann kein originaler Einfall sein. Ferner weise ich auf das Plakat vor der Jahrmarktsbude auf Planet Sol hin. Die darauf abgebildeten Gaukler, sonderlich der kopfstehende, haben ihre Quelle in dem sehr späten Gauklerwappen Ls. 88. Von E. S. sind sie nicht entlehnt. Der Planet Sol stammt von dem schwächeren Künstler, soviel wissen wir. Hat der Stecher vorher irgend einmal Gaukler oder Figürchen ähnlicher Art gebracht? Nein. Also müssen die Gaukler des Sol aus dem Stich entnommen sein. Wenn nun der Meister des Amsterdamer Kabinetts schon auf dem Gipfel seines Könnens stand, wie hätte er so traurige Schnitzer machen sollen? Die Badszene und die sich daranschließenden Blätter stammen unbedingt von dem schwachen Planetenzeichner her, dem Nachahmer. Hier zeichnet er flüchtig, und um so stärker treten seine Schwächen hervor. Wieder finden sich ideal die dürren Stöckelbeine, die Ungenauigkeiten der Beschreibung, der spröde, borstige Strich. Und demselben Meister Henrich Lang — nun endlich darf ich seinen Namen aussprechen, den Hellmuth Bossert unlängst im Hausbuch entdeckte [18]) — gehören sämtliche übrigen Zeichnungen, ausgenommen das Bergwerk Blatt 35a, das zweite große Wappen 34b, die reintechnischen Aufrisse und ein Blatt, von dem sogleich die Rede sein soll. Weder die Bagagewagen, noch das Zeltlager lassen sich mit den 3 Planeten und den späten Stichen des Meisters vom Amsterdamer Kabinett verbinden, sie schalten sicher an Lang aus. Wie ehedem umhüllt wieder tiefstes Dunkel die Persönlichkeit des genialen Stechers. Bossert hat uns nur den Namen seines Gefolgsmannes aufgedeckt.

[18]) Rep. f. K.-W. 1909, X. Die Lesung läßt keinen Einwand zu, um so weniger, als auch das Signet auf der Dresdner Cleotelindenzeichnung erhalten ist.

Nun wird man fragen, wo bleiben die nach E. S. kompilierten Zeichnungen? 2a und 3a unterscheiden sich von 24b—25a, dem Liebesgarten, durch dieselben Merkmale, die schon die Planeten trennten, wenngleich beim Kopieren aus selbstverständlichen Gründen ja ein Teil der persönlichen Handschrift verloren ging. So halte ich für Langs Arbeit 2a und 3a, für die des Stechers den Liebesgarten. Den Stecher als Kopisten zu sehen, könnte wundernehmen, allein, wie ich an anderer Stelle ausführlich zeigen werde, beruht mehr als ein Drittel seiner Stiche auf mehr oder minder starken Anregungen durch E. S. Ohne Zweifel besaß die Werkstatt, der Lang und sein Mitarbeiter zugehörte, fast das ganze gestochene Werk des E. S. als unentbehrliche Quelle der Anregung, und eben in der Entstehungszeit des Hausbuchs war der Meister des Amsterdamer Kabinetts dermaßen in den zierlichen Liebesgarten seines Lieblingsmeisters vernarrt, daß er ihn gleich einmal im ganzen übernahm, freilich nicht, ohne vielerlei kleine Züge zu verändern, wie schon Lehrs beobachtete [19]). Er, nicht Lang hatte das Blatt mit Beschlag belegt, denn nur in der Dreiplanetengruppe lassen sich deutliche Anklänge an den Liebesgarten finden, gleichermaßen aber in den zurzeit entstandenen Stichen Ls. 75 dem großen sitzenden Paar, Ls. 73 den Kartenspielern, Ls. 54 und 7 Aristoteles und Phyllis, beziehentlich Salomos Götzendienst sowie Ls. 70 den beiden Falknern. Die seltsam gewandte Figur des grabenden Bauern auf Saturn bildet offenbar nur den mit den Wecken und der tönernen Gurde durch die Gartentür schreitenden Diener nach, der zweigeteilte Pokal bei E. S. auf dem Tische steht in Jupiter auf dem Arbeitstisch des Goldschmieds, auf die schmausenden Pärchen geht das Paar am Eßtisch auf Jupiter zurück und ebenso das große Liebespaar Ls. 75 (vgl. Haltung der beiden Beine des Jünglings, Kopf des Hündchens). Der Narr gab den Typ für den Narren in Ls. 73, den Kartenspielern. Auch die Technik der genannten Stiche nähert sich der von E. S. gebrauchten. Des E. S. Liebesgarten ist im Hausbuch durch Blatt 25a um die Hälfte bereichert. Darin kommt aus der Ferne ein Pärchen daher. Lehrs erkannte schon in dem Mädchen eine leicht veränderte Kopie aus einem weiteren Stich des E. S., das rechte Figürchen der zwei Hebammen auf der Geburt Christi Ls. 23 (Abb. Geisberg a. a. O. Taf. 31). Also auch dies Werk schätzte soeben der Meister des Amsterdamer Kabinetts sehr hoch. Es bezeichnet sein Wesen, daß ihm gerade solch genrehafte Figürchen zusagten, die in der Art, wie sie beim Gehen sich lebhaft unterhalten, wirklich treffend beobachtet sind. Der Mann, eine selbsterfundene Zutat, läßt die Fähigkeit des Zeichners in volles Licht treten, er fällt nicht aus dem einheitlichen Zu-

---

[19]) Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten im Kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden.

sammenhang, ist vielmehr auf die entsprechend veränderte Geste seiner Begleiterin bezogen. Die beiden Falkner Ls. 70 bedeuten nur eine geniale Assoziation aus dieser halb entlehnten Gruppe, beziehentlich ihrem Urbild bei E. S., ähnlich wie Ls. 58 Jüngling und Tod. Damit blicken wir tief in die geistige Werkstatt des Stechers. Jene Gruppe auf der Geburt Christi ist gewissermaßen der Mannequin, die entfernteste Ähnlichkeit, die er, von irgendwelcher Beobachtung gereizt, überempfindet und umkleidet, bis das Urbild nur noch latent im neuen Typ vorhanden ist.

Gleich Langs Kopien auf Blatt 2a und 3a ermangelt dieser Freiheit auch ein kleines Werk, auf das Lehrs anläßlich von Bosserts Namensfund wieder aufmerksam machte, der unvollständige Nachstich P. II. 286, 13 nach Ls. 58 Jüngling und Tod mit der Unterschrift in gotischen Minuskeln »hinrich«. Als »Kunstwerk« hält sich das Blatt auf der untersten Stufe des Erlaubten. Darf man die Unterschrift als Hinweis auf den Originalstecher deuten? Das wäre ein für die Gotik völlig unerhörter Fall. Sie kannte noch kein geistiges Urheberrecht, b×8, Israhel van Meckenem und die Nachstecher, alle schrieben ihre eigenen Namen unter die fremden Werke. So liegt also die Sache wohl auch hier. Der Kopist heißt Hinrich. Ich halte für sicher, daß dieser Vorname sich nicht nur auf Lang bezieht, sondern daß uns in diesem einzigen Blatt eines sonst nicht nachzuweisenden Kupferstechers der erste und letzte Versuch Langs vorliegt, sich nach seinem verehrten Vorbilde auch einmal mit dem Stichel zu versuchen. Einmal und nicht wieder; ich kann es ihm nicht verdenken, denn dieses sichtliche Experiment eines Dilettanten fiel zu kläglich aus, um zu einer Fortsetzung zu ermutigen. Gibt man den dilettantenhaften Charakter zu, so würde am besten anzunehmen sein, Lang habe mit dem Werkzeug seines Freundes, das ja in einer bloßen Malerwerkstatt schwerlich vorhanden war, diese Probe geliefert. Die Zeichnung schließt sich in allen ihren Eigentümlichkeiten eng an die Langschen Hausbuchblätter an (Stöckelbeine, Haar, Hände usw. vgl. besonders in der Badszene). Vermutlich gehört sie derselben Zeit zu.

Bis hierher mußte ich mir die Besprechung der Einzelzeichnungen aufsparen. Es sind folgende[20]):

[20]) Abbildungen:
1. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts.
2. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXVI. 1905. Taf. 10.
3. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXV. 1904. Taf. 13.
4. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XX. 1899. S. 177.
6. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXIV. 1903. Taf. 21.
7. Publikation der Dürer-Society, Serie IX. V.
8. Ztschr. f. bild. Kunst. N. F. 1909.

Die von Lang stammenden Zeichnungen der ehemaligen Sammlung Lanna, deren eine jetzt das Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, deren zwei (Vorder- und Rückseite)

1. Stehendes Liebespaar — Berlin, Kupferstichkabinett.
2. Die Ermahnung — Berlin, Kupferstichkabinett.
3. Gehender Mann — Berlin, Kupferstichkabinett.
4. Prinzeß Cleotelinde — Dresden, Kupferstichkabinett.
5. Rks.
6. Widmungstitel — Heidelberg, Universitätsbibliothek.
7. Kalvarienberg — Paris, Nationalbibliothek.
8. Anbetung der Könige — Veste Koburg.

Einige dieser Zeichnungen sind mir von jeher höchst verdächtig vorgekommen, so besonders die Dresdner. Da sie das von Bossert auch auf dem Namenblatt des Hausbuchs gefundene Signet B mit der Krone tragen, so besteht kein Zweifel, Lang hat sie gezeichnet und nicht der Stecher. An dem seelenlosen Strich dieser sicheren Stücke kann man ausgezeichnet den Blick für Hinrichs spezifische Eigenart schulen. Auf jeden Fall gebührt ihm auch Nummer 2, die Ermahnung. Jeder Beleg dürfte unnütz sein. Mit einem gewissen Bedauern streiche ich auch aus dem Werke des Stechers das kolorierte Widmungsblatt des Singermeisters Johann von Soest an Philipp den Aufrichtigen in Codex 87 der Heidelberger Universitätsbibliothek, fällt doch damit eines der wenigen Daten für den Stecher fort, das Jahr 1480, ja schlimmer noch, der einzige Anhalt für seine Lokalisierung. Aber nur Henrich Lang war von den beiden fähig, ein so sprödes Gebilde zu fabrizieren, weder in den drei Planeten (vgl.!) noch den Stichen läßt sich ein Gegenstück für die Schwächen in Gestaltung von Händen, Füßen, Beinen, Haar und Faltenwurf ausfindig machen. Auffällig scheint allerdings, worauf Valentiner aufmerksam machte, die starke Ähnlichkeit der Gestalt des knieenden Dichters mit den Stiftern des Freiburger Kalvarienbergs und der Dresdner Beweinung und dem vorderen knieenden König der Mainzer Anbetung. Am schwersten fällt mir eine sichere Äußerung über die reizende Silberstiftzeichnung, das Berliner Liebespaar, wo man doch meinen sollte, einzig auf den Meister des Amsterdamer Kabinetts könnte dies Werk gedeutet werden. Aber ich überlege, Henrich Lang hat in den Planeten ein paar Figürchen von liebreizendstem Ausdruck geliefert, die zwei Stutzerchen rechts in der Promenade des Sol. Sie überraschen mich immer wieder durch den treuherzig-schelmischen Blick der glänzenden Augen und die jugendmuntere

---

das Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt, seien, wie auch die, den Rest eines Skizzenbuches bildenden Blätter der Kunstsammlung von Basel, da sie noch nicht publiziert sind, nur erwähnt. Die Universitätsbibliothek zu Erlangen besitzt keine Werke Langs, wohl aber solche des Meisters vom Amsterdamer Kabinett, so den schlafenden Mann im Lehnstuhl, den sitzenden Armbrustschützen von 1485, der sehr gut mit den Schützen auf »Merkur« zusammengeht, ein sehr frühes Blatt, junger Reiter, dem seine Braut die Hand emporreicht u. a. Blätter, die ich vor Jahren schon habe photographieren lassen.

Geste. Dann frage ich mich, ob hier Lang nicht einmal den Stecher überboten oder ihn wenigstens erreicht hat. So möchte ich heute die volle Entscheidung noch aufschieben. Der gehende Mann des Berliner Kabinetts dürfte der späten Zeit angehören, die die darauf befindliche Zahl angibt, dem Jahre 1500. Sie zeigt den Stil Langs ähnlich, wie ihn seine beiden schönsten und förmlich Rembrandt ahnenden Federzeichnungen aus der Sammlung Lanna, jetzt in Berlin, aufweisen. Übung verrät sie gewiß, für den Stecher erscheint mir der Federzug viel zu eintönig und zu wenig gekrümmt[21]. An Lang fällt auch der Kalvarienberg zu, der am meisten mit der Vierplanetengruppe und dem Berliner Liebespaar gemein hat.

Von den 8 schon veröffentlichten Zeichnungen bleibt nach meiner festen Überzeugung nur eine sicher dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, die runde, wie die für den Glasschneider in dicken Kohlestrichen angegebenen Liniengänge der Bleiruten bezeugen, als Entwurf für eine Glasscheibe gedachte Federzeichnung der Veste Koburg. Wer diese Anbetung nur aus der stark verkleinerten Abbildung in der Z. f. b. K. kennt, vermag die Wucht dieses keck aus der Feder geschleuderten Werkchens nicht voll zu ermessen. Gewiß, eine flüchtige Skizze, aber eingegeben von dem lebhaften Temperament, dem wir den sich scharrenden Hund verdanken. Martin Schongauer stand dazu Pate mit seinem oft ausgebeuteten Stich der Anbetung. Daraus dürfen wir entnehmen, was eine peinliche Untersuchung höchst merkwürdig bestätigt, daß gewisse Typen des Meisters vom Amsterdamer Kabinett unmittelbar auf Schongauer zurückgehen. Beispielsweise reproduziert das spät anzusetzende Haupt Johannis des Täufers Ls. 36 nur den Kopf des mittleren Königs aus Schongauers gestochener Anbetung. Und derselbe Kopf schwebte, wohl schon unterbewußt, unserm Stecher für den großen Christophorus Ls. 32 vor. Schon im Bergmannwappen Ls. 83 zeigt er sich wirksam. In der Koburger Zeichnung haben wir es unzweifelhaft mit einer Vorstufe zu der Anbetung Ls. 10 zu tun. Durch den Vergleich mit dem 1476 für Colard Mansion in Brügge gestochenen Boccacciotitel[22] wird eine ungefähre Datierung möglich. Hier wie dort fehlt den Strichlagen noch die abgeklärte Ruhe und Sicherheit der späten Stiche und Zeichnungen. Maria steht den Zügen nach der Eva, der mittlere König dem Adam nahe. Geisberg[23] bewies, daß die Gestalten der ersten Menschen des Titels aus den Flügeln von Roger von der Weydens (?) Sakramentsaltar im Prado von Madrid entnommen seien. Gleichwohl enthält nebenher der Stich deutlich spürbare Elemente aus Schongauers Kunst.

[21]) Ein weiteres vielfiguriges Blatt derselben Zeit gedenke ich demnächst hinzuzufügen.

[22]) Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXIII. 1902. S. 130.

[23]) Cicerone Jg. I.

Der Kopf Adams greift weniger auf Rogers Adam, als auf den Kopf des oben erwähnten Königs aus der gestochenen Anbetung des Kolmarer Meisters zurück. Entsprechend ähnelt er dem der Koburger Zeichnung. Im ganzen tragen Titelstich und Scheibenriß gradezu frappant den Charakter der Schongauer-Schule, ersterer nicht zum wenigsten durch seine abnorm kühle, scheinbar eher vom Grabstichel, als von der kalten Nadel hervorgerufene Technik. Vor wenigen der Originalstiche ist mir der Zwiespalt zwischen dem Stecherwerk und den dem »Hausbuchmeister« zuerkannten Gemälden heftiger zum Bewußtsein gekommen.

Wir stehen vor dem weittragendsten Resultat, das aus dem Nachweis zweier Hände in den Planetenzeichnungen sich ergibt: Nicht den Stecher, den Meister des Amsterdamer Kabinetts kennen wir als Maler, sondern nur sein trübes Spiegelbild Henrich Lang. Seinerzeit gab der Freiburger Kalvarienberg den Ausgangspunkt für sämtliche Gemäldezuweisungen an den »Hausbuchmeister«, so muß er auch hier den Ausschlag bringen.

Ich habe vorhin bewiesen, daß das Hausbuch gezeichnet wurde, als schon die reifsten Produkte des Stechers vorlagen. Die Anordnung der Stiche in ihrer zeitlichen Folge läßt sich, die stilistischen Fortschritte ganz ausgeschaltet, mit fast absoluter Sicherheit nach den jeweils verwandten Requisiten, Hüten, Stiefeln, Mänteln, Wämsern, Kragen, Tüchern, Schmucksachen usw. geben. Vor unsern Augen wächst der Meister, ununterbrochen treten neue Momente hinzu. Der Stecher haßt es, sich zu wiederholen. Kommen gewisse Einzelheiten (Knoblauch- und Zwiebelbündel z. B.) in mehreren Blättern gleichartig vor, so sind diese Blätter auch etwa gleichzeitig entstanden. Ähnlich geht es mit den sonstigen Motiven. Nur kurze Zeit reizen den Stecher die wilden Leute, auch dem Bauern widmet er nur während einer kleinen Spanne besonderes Interesse. Verhältnismäßig früh regt sich die Vorliebe für das Motiv des Hundes. Allerlei Rassen treten anfangs auf, jedoch erst in der spätesten Zeit der Windhund, erstmals in der Unterhaltung zweier Männer, Ls. 72, dann den Falknern Ls. 70, den Kartenspielern Ls. 73, im Ausritt zur Jagd Ls. 72 und in der Hirschjagd Ls. 68. Alle diese Blätter gehören einer Gruppe an, nämlich der letzten. Ich schließe daraus, daß auch der gemalte Kalvarienberg, auf dem ja ein Windspiel figuriert, der Spätzeit angehört. Hätte ich recht, so müßte irgendein Zug aus einem der aufgeführten Stiche in dem Gemälde zu finden sein. Sie gerade müßte ein Nachahmer studiert haben. In der Tat, die Gestalt des den Kreuzstamm umfassenden Mannes kann nur auf Grund der Figur des Narren rechts auf Ls. 73, den Kartenspielern geschaffen sein, der auf den Narren in dem Liebesgarten des E. S. zurückgeht. Der höchst eigenartige Kopftyp, die Gewandung von dem umgeschlagenen Rock an, bis auf

die niedrigen Schlappschuhe an den nackten Beinen gleichen sich. Auch ähnelt sich stark die Stellung. Weitere Anklänge an späteste Stiche finden sich in den fliegenden Kopf- und Lendentüchern (vgl. Solomos Götzendienst Ls. 7), die Falten des Malers bleiben jedoch trotz aller Ähnlichkeit eckiger und schematischer. Allen Details, besonders den Haarlöckchen widerfuhr die ausführliche Behandlung, wie sie einzig die letzten Stiche zeigen. Und doch wirkt das Haar spröde und strohig, wie totes Haar, ein Mangel, der sich von Anfang bis Ende durch die Gemälde zieht. Entstand aber der Kalvarienberg zur Zeit des Hausbuchs, so weilte der Stecher in allernächster Nähe Langs, ja vielleicht mit ihm unter einem Dache. Wir müssen uns gegenwärtig halten, daß Lang jeden Strich des Stechers kannte. Da beim Malen Unklarheiten in Faltenwurf, Frisuren, Gesichtern u. s. f. von vornherein ausgeschlossen waren, so ist selbstverständlich, daß auch Lang, wenn er m a l t e , den Hauptteil seiner Schwächen verbergen konnte. Ihm war der Stecher das Ideal, er wünschte so die Formen zu m a l e n , wie jener sie s t a c h. Die langwierige Ausführung bot ihm Muße genug, alle Teile gewissenhaft durchzubilden und damit den Stil des Meisters vom Amsterdamer Kabinett täuschend nachzumachen. Nun müßten, falls Lang nicht der Autor wäre, die drei Planetenzeichnungen des Stechers mit dem Kalvarienberg zusammengehen. Sie tun es n i c h t. Hingegen zeigen die meisten Köpfe der Tafel die unproportionierten Formen von Langs gezeichneten Köpfen, grobe karikierte Züge, die Mausgesichter, die beim Stecher fehlen (vgl. das Widmungsblatt des Johann von Soest!). Ein besonders gutes Merkmal bilden nach ihren individuellen Stellungen die Hände. Vergleiche man die nach oben gekehrte Linke des Spötters unter dem Kreuze mit der des im Hintergrunde von »Venus« nach rechts tanzenden Knaben, die auf den Oberschenkel gestützte Rechte des gleichen Schergen mit der auf den Oberschenkel gestützten Rechten des sitzenden Mannes auf Luna, die aufgehobene Rechte der Magdalena mit der Linken des von einem Jüngling umfaßten Mädchens in Sol. Diese Hände lassen sich weder in den Stichen, noch in den drei Planeten des Meisters vom Amsterdamer Kabinett nachweisen, weil d e r seine eigenen Hände anders bewegte. Gern gebe ich zu, daß es sich hier um Eigentümlichkeiten handelt, die sich nur recht mit dem Gefühl fassen, in Worten dagegen nur schwer ausdrücken lassen. Am besten tut man, da in den meisten Originalstichen, ausgenommen Ls. 55 und 56, die Hände sehr klein gegeben sind, die Nachstiche mit den großen Figuren heranzuziehen, um hinter den Unterschied der persönlichen Grazie der beiden zu kommen. Besonders sei verwiesen auf das große Liebespaar in Halbfiguren Ls. 108, das zankende Paar Ls. 111 und das große Bettlerpaar Ls. 110.

Den wohlgelungenen Kopf des Johannes vergleiche man mit dem des Jünglings mit dem Falken auf Sol. In ihrer feinsten Schwingung verraten

beide denselben Organismus. Die gleiche Art, nach der Johannes Maria umfaßt siehe bei dem Paare rechts in Sol. Der Knabe im langen Rock links im Kalvarienberg findet sich, ebenfalls im langen Rock, mit genau derselben Beinstellung und gleich erhobenem Arm rechts auf Luna wieder. Die Figur des mit beiden Händen auf seinen Stab gestützten Mannes unter dem Kreuze des bösen Schächers findet ihre Parallele in dem mit beiden Händen auf seinen Stab gestützten Bauern, links auf Luna, die Gesichtergruppe der Kinder über dem Windspiel etwa in der Gruppe inmitten von der gleichen Zeichnung. Durchaus entspricht die linke Fahne in ihren zackigen, gebrochenen Formen den Fahnen, wie nur Hinrich Lang sie im Hausbuch führte, dazu glaube ich ganz und gar nicht, daß ein so realistisch und folgerichtig empfindender Künstler, wie der Stecher, die Absurdität begangen hätte, nur weil es eine rein äußerliche Symmetrie erforderte, die Fahnen rechts und links nach genau entgegengesetzten Himmelsrichtungen wehen zu lassen. Ein Indizium ersten Ranges bergen die Nimben Christi. Wofern sie nicht leer gelassen sind, tragen sie in den Gemälden durchweg die gleiche sehr charakteristische Lilienzeichnung wie im Kalvarienberg, so auf der Auferstehung von Sigmaringen, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, »Christus unter den Schriftgelehrten« in Mainz. Diese Lilien sind ohne Verständnis aufgelegt, niemals, selbst 1505 nicht, in perspektivischer Ansicht gegeben! Hingegen kommen in den Stichen, außer den meisterhaft vorgestellten Lichtnimben [24]) für die Gestalt Christi einzig und allein solche mit gespaltenem Kreuzbelag vor. Ls. 14, 17, 18, 29, 30 (auch auf der Koburger Anbetung der Könige!). Dazu sind diese Kreuze von Anfang an stets mit feinstem Gefühl perspektivisch nach der Wendung des Kopfes verschoben. Meiner Beobachtung läßt sich keinesfalls widersprechen, sie beweist schlagend, daß der Maler des Kalvarienbergs und der übrigen Gemälde nicht identisch sein kann mit dem Stecher. Lang war der Maler. Hätte wohl der Stecher, nachdem er schon so natürliche Christusleiber geliefert hatte wie in Lehrs 14 und 15, auch 18 und 21, einen so überaus steifen Akt gemalt, wie im Kalvarienberg? Ja ich bitte, worin besteht denn die Ähnlichkeit dieser Formen? Vielleicht in den Zügen? Der Freiburger Kloßkopf macht den Eindruck, als schnarche er in friedlichem Mittagsschlummer. Die gestochenen edlen Köpfe mit dem schwer nach vorn sinkenden Haar sprechen von tiefbewußtem Leiden. Welch himmelweiter

---

[24]) In der Tat löst der Stecher den Heiligenschein bereits in Lichtäther auf, es ist erstaunlich, wie unschematisch und tiefdenkend er dabei verfährt. Der heiligen Katharina Ls. 47 dringt der Schein wie eine gasige Emanation aus dem ganzen Haupte. Entsprechend laufen die Strahlen nicht in das Zentrum der eigentlichen Nimbenscheibe. Für die Gotik scheint mir solcher Fall unerhört.

Unterschied seelischer Durchdringung! Steif und bis zum Haupt hinauf flach, wie ein Brett, steht die gemalte Gestalt, vollwirkende Schwerkraft zieht die gestochenen Leiber zum Boden herab. Nur der verwirrende Figurenreichtum hat die irrige Meinung erweckt, der Stecher sei der Maler des Triptychons. Will man den ganzen Abstand spüren, so decke man im Gemälde alle übrigen Gestalten zu. Die Wirkung verblüfft, man erhält nämlich den verstärkten Eindruck einer starren Altertümlichkeit, die zu der moderngotischen Lebhaftigkeit des Gesamtbildes durchaus nicht passen will, und verfällt dem Verdacht, dieser Christus sei einer Vorlage entnommen. Wirklich stammt er aus der Kreuzigung des E. S. Ls. 31 (Abb. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs, Taf. 38). Es sind wohl einige kleine Verbesserungen angebracht, die Glieder etwas voller gegeben, der Kopf und die Dornenkrone, sowie das Lendentuch verändert, auch fallen die Haare anders, aber sonst ist es derselbe dürftige und unrealistische Akt geblieben. Sonderlich gleichen sich die Händchen, dazu die Behandlung der Falten; das Fehlen eines Knotens im Lendentuch, das Herumflattern um den Kreuzesstamm, all dies ist sich so verwandt, als das bei einer bedingt freien Kopie der Fall sein kann. Am Kreuze findet sich eine geringe aber verräterische Abänderung in der Aufschrift der Schandtafel. Sie ist nämlich nicht wie bei E. S. und in den zwei Kruzifixusstichen des Meisters vom Amsterdamer Kabinett: I. N. R. I. gegeben, sondern dreizeilig. Zwar verdeckt der große Nimbus den Hauptteil der Zeichen, doch sieht man, es sollte »der titel des kreutz in drey sprach« gegeben werden, wobei Lang die ihm unbekannten Zeichen des Griechischen und Lateinischen aus seiner Phantasie schöpfte. Als Argument hätte diese dreizeilige Aufschrift wenig Wert, kehrte sie nicht gleich falsch und gleich seltsam auf dem Kruzifixus von Darmstadt wieder. In zwei Fällen also bringt Lang von den in den Stichen gebrachten gänzlich abweichende Inschriften. Übrigens zeigt das Darmstädter Bild, daß Lang den Kruzifixus des E. S. wirklich kannte, ja daß er ihn noch besaß, denn hier ahmt er, allerdings sehr frei, die starke Schreitbewegung des Johannes nach. Der Kruzifixus selbst ist diesmal aus dem Stich des Meisters vom Amsterdamer Kabinett Ls. 15 entlehnt oder aus Schongauers B. 25. Daß er nicht selbst erfunden wurde, errät man aus seiner völlig von der des Johannes und der Maria abweichenden Größe. Christus ist um fast eine Kopflänge zu klein, obwohl er weiter im Vorgrunde steht, als die zwei anderen Hauptgestalten. Seine Hände und Füße müßten weit größer sein. Wo steht eigentlich der Johannes, wo schweben diese Engel? Schweben sie weit in der Ferne oder zwischen dem Kreuze und den Klagenden? Es läßt sich nicht sagen, Lang war die Sache selbst nicht klar. Er dachte sich nur: »Dieser leere Raum muß fort, ich male dahinein Engel, wie sie ja auch E. S. hat«. Er tat es ohne einheit-

liche Raumanschauung nach Vorbildern beim Meister des Amsterdamer Kabinetts.

Gehen wir kurz an die späteren Gemälde. In Sigmaringen der Auferstandene, ein steifbeiniger Zwerg mit gewaltigem Haupt und verwelktem Gesicht, mißt — $5^1/_4$ Kopflängen, gegen die 7 aller gestochenen Christusgestalten! Überhaupt stehen wir vor einem Gnomenvolke, Männerköpfe werden von Kinderleibern getragen. In bezug auf die Beinlänge vom Knie abwärts differieren die Kriegsleute um mehr als ein Viertel von Christus. Würden sie aufstehen, sie reichten ihm wenig über die Brustwarzen, der vorderste ihm bis an die Nasenspitze [25]). Der kleine Finger des sitzenden Wächters im Eisenhut mißt genau die halbe Länge vom kleinen Finger Christi. Der Pupillenabstand des Christuskopfes weist, sogar trotz einer leichten Seitwärtswendung, fast die doppelte Breite der schmalsten Beinstelle auf (!), das heißt, um mehr als die Hälfte zuviel. Je nachdem man das eine oder andere Maß als richtig annimmt, stehen entweder die Augensterne dieses Christus 15 cm weit auseinander (gegen 7 beim Normalmenschen!) oder seine Beine sind über dem Knöchel noch nicht einmal 4 cm dick! Die Nase übertrifft an Länge die Breite eines Handrückens usw. Hier äußert sich exakt, beweisbar, ein höchst mangelhaftes Verständnis für Proportion und organischen Aufbau. Dieses aber kennzeichnet Lang, das gerade Gegenteil davon den Meister des Amsterdamer Kabinetts. Auch der Faltenwurf, sonderlich des Mantels Christi, spielt den Verräter. Starr, eckig und ohne Fluß stoßen Knickungen und Brüche gegeneinander. Zu Beginn suchte ich zu betonen, daß der Stecher vermittelst von Linien einen Effekt nur übersetzt. Der Maler hier hingegen will durch die kurzen, geraden und einförmigen Parallelstriche rein äußerlich die schweren Härten seines flachen und geistlosen Gefaltes aufbessern oder verdecken. In der Sigmaringer Auferstehung vermisse ich jede einheitliche Tiefenwirkung, Qualitäten, die den Begriff des wirklich Malerischen hervorrufen. Objektiv betrachtet, erklärt sie sich selbst für ein mühsam mit großem Fleiß zusammengestoppeltes Werk, nicht für die leichte Äußerung einer genialen Natur. Übrigens sei noch erwähnt, daß die ungewöhnliche Stellung des schlafenden Wächters, der stehend sein Gesicht in den verschränkten Armen vergräbt, in Langs Hausbuchzeichnungen mehrfach ähnlich vorkommt, siehe etwa auf Venus den Knaben am Tisch, in der Badszene den Mann auf dem Balkone, sowie den Jüngling darunter. In den Stichen und den drei Planeten fehlt selbst der entfernteste Anklang an solcherlei Bewegung.

---

[25]) Ähnlich falsch ist das Verhältnis zwischen Johann von Soest und Herzog Philipp dem Aufrichtigen in der Heidelberger Zeichnung von 1480. Vgl. besonders auch Langs vier Planeten.

Die Oldenburger Anna selbdritt beruht, wie schon Lehrs bemerkte, im Gleichsinne auf der heiligen Familie Ls. 29. Während jedoch der Stich ganz absichtlich jede Spiegelsymmetrie vermied, stellt sie das Gemälde in geradezu stupider Gewissenhaftigkeit her. Bis herab auf die zwei Quasten am Sitzkissen (statt einer) gleichen sich beide Bildhälften. Sehr hübsch spricht ein Vergleich der Nimbenanordnung. Im Stich gruppieren sie sich ohne äußere Regel, dafür im feinsten Bezug, den ein sensibilisierter Gleichgewichtssinn ausfindig machen konnte. Der Maler verstand diese Feinheit nicht. Von seitwärts und von oben trug er mit dem Maßstab rechts und links dieselben Spannen ab. Wir spüren, ein Prinzip trennt auch dieses Bild von den Stichen.

Auf dem Dresdner Bild, der Beweinung, übertrifft der liegende Christus die übrigen Gestalten um mehr als Kopfeslänge, er fände am Kreuze gar nicht Platz, da er länger ist, denn der Kreuzesstamm. Auch sonst stößt man auf solche Mißverhältnisse. Sie beweisen, daß alle die fraglichen Werke, frühe, wie späte, denselben Autor haben.

Von der Beweinung ab wird die Zeichnung der Gemälde immer spröder und knöcherner, ebenso das Kolorit. Man hat allgemein behauptet, das Freiburger Triptychon sei in warmen Farben gemalt, nein, im Grunde ist es gleich allen übrigen Gemälden auf einen kühlen, steingrauen Unterton gestimmt. Wohl wirkt wenigstens das Pigment anfangs dichter und satter, doch würde ein sehr empfindliches Farbenthermometer, falls es schon erfunden wäre, nur die Ablesung lau bis kühl, nicht warm oder gar heiß ergeben, wie von den Gemälden des Stechers zu erwarten wäre. Sein hochentwickeltes Unterscheidungsvermögen für Lichtschwankungen muß sich beim Malen als stark differenzierter Farbsinn geäußert haben, sein leicht entflammbares Temperament als Wärme.

Hat Lang im Hausbuche uns bisher vorgetäuscht, er sei dieser Stecher, weshalb sollte er es nicht auch in seinen Gemälden getan haben? Selbst die genaueste Prüfung aller Einzelheiten, deren ich keine Erwähnung tun konnte, wird meine Angaben bestätigen. Auch die Schnitte zum Spiegel menschlicher Behaltnis lassen keine andere Meinung zu. Dem Meister des Amsterdamer Kabinetts ist augenblicklich kein Gemälde zugeschrieben. Eines freilich kennt jedermann. Dem nunmehr abgetanen »Hausbuchmeister« hat man es allseitig abgesprochen; da ich bewiesen habe, daß dieser »Hausbuchmeister« = Henrich Lang vom Stecher zu trennen ist, hindert nichts mehr, das alte Urteil zu kassieren und im Gothaer »Liebespaar« ein echtes gemaltes Werk des Meisters von Amsterdamer Kabinett zu erblicken.

Zum Problem der Dürerschen Pferdekonstruktion.

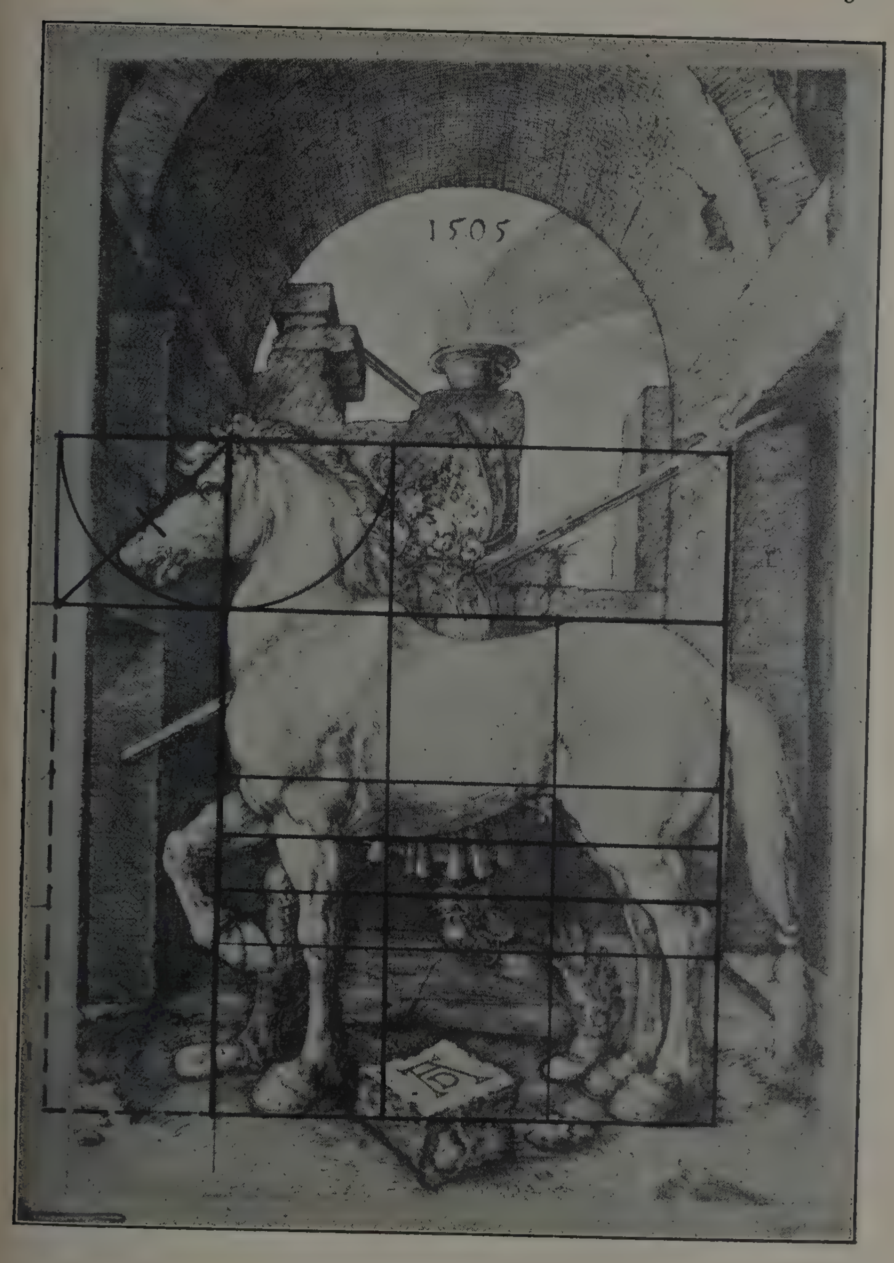
Von **Harry David.**

In seinem Buche »von menschlicher Proportion« hat Dürer sein Konstruktionssystem ausführlich erörtert, und den diesen Bestrebungen zugrunde liegenden Gedanken von der Malerei als Wissenschaft lernen wir immer mehr als ein Fundament seines gesamten Schaffens begreifen. Aus dem in London bewahrten Manuskript Dürers ergibt sich nun auch, daß er nach der Darstellung der menschlichen Proportionen noch eine Abhandlung von der »Maß des Pferd« folgen lassen wollte. Mehr als diese Überschrift ist allerdings nicht auf uns gekommen; nur die beiden in Florenz und Mailand aufbewahrten, Dürer zugeschriebenen Blätter, von denen das letztere auf beiden Seiten eine Zeichnung »Ritter Tod und Teufel« trägt, geben noch einen Anhaltspunkt für seine Bestrebungen auf dem Gebiete der Pferdekonstruktion.

Von Dürers früheren Pferdebildern macht einen besonders nüchternen und »gemessenen« Eindruck das sogenannte »kleine Pferd« von 1505. Das liegt in erster Linie an der akademisch korrekten Profilstellung des Pferdes, und diese hat bereits öfters den Gedanken an eine Konstruktion nahegelegt.

Indem ich nun von den Grundsätzen Dürers bei der Proportionierung seiner menschlichen Körper ausging, ergab sich das von ihm angewandte Konstruktionssystem.

Bei der Messung der menschlichen Figur nimmt er die Kopflänge (abgekürzt: Kpfl.) als Maßeinheit, und denselben Grundsatz verfolgt er bei der Konstruktion seiner Pferde. Der Kopf ist maßgebend für das Größenverhältnis des Körpers. Die Höhe des »kleinen Pferdes« beträgt nun 4, seine Breite 3 und die Höhe des Rumpfes $1^1/_3$ Kpfl. Dürer konstruiert also ein Rechteck, dessen Höhe 4 und dessen Breite 3 Einheiten beträgt. Dann aber zieht er durch den dritten Teilpunkt der Höhe, von unten ab gerechnet eine Parallele zur Grundlinie und erhält so ein Quadrat, dessen rechte und linke Seite die Länge des Pferdekörpers begrenzen, während die obere und untere Widerrist und Kruppe bzw. die äußerste Spitze der Hufe berühren. Teilt man nun das Quadrat horizontal in zwei Rechtecke, deren oberstes $1^1/_3$ Kpfl. hoch ist, so ergibt dieses letztere einen Rahmen, welcher



den Pferderumpf genau umgrenzt. Die linke Ecke des großen Rechteckes bezeichnet dann die Stelle des Pferdegenicks. Schlägt man um diesen Punkt mit der Kopflänge als Radius einen Kreis, so erhält man, genaue Profil-

stellung vorausgesetzt, den Drehungsbereich des Pferdekopfes. Wäre derselbe hochgenommen und horizontal zur Grundlinie geradeaus gerichtet, so würde dadurch die Breite des Rumpfes um eine Kopflänge vermehrt. Daraus ergibt sich, daß bei dieser Kopfhaltung nicht nur der Rumpf, sondern auch der Gesamtkörper wieder in ein Quadrat hineinkonstruiert werden kann. Wenn dieses in der Bewegung des Tieres auch nicht zum Ausdruck kommt, so ist hier die Kopfhaltung immerhin noch so schematisch angeordnet, daß die Stirnlinie und die oberste Linie des Quadrates genau einen halben Rechten bilden; die Kopfhaltung wird also hier durch die Diagonale des kleinen Quadrates links oben bestimmt.

Dasselbe Konstruktionssystem findet sich nun auch bei dem berühmtesten Pferde Dürers, nämlich demjenigen des Kupferstiches »Ritter Tod und Teufel«. Auch hier ein drei Kpfl. großes Quadrat, welches Brust-, Sitzbeinspitze und Kruppe berührt, ferner ein Abstand von $1^1/_3$ Kpfl. von der untersten Bauch- bis zur Rückenlinie resp. $1^2/_3$ Kpfl. bis zur Standlinie. Da dieses Pferd im Gegensatz zu der ruhigen Stellung des Pferdes von 1505 in lebhafter Bewegung dargestellt ist, tritt naturgemäß Vorder- und Hinterhand mehr auseinander, insbesondere wird der Kopf mehr nach vorn und das eine Hinterbein mehr nach hinten geschoben. Dadurch muß sich also letzteres über die eigentliche Standlinie — wie sie sich bei ruhiger Stellung des Pferdes ergeben würde — erheben. Für diese Standlinie würde ein fester Anhaltspunkt fehlen, wenn die Nachmessung nicht einwandfrei ergäbe, daß Dürer den unteren Bildrand als solche angenommen hat. Begrenzt man nun die seitliche Ausdehnung des Pferdes dadurch, daß man von der äußersten Spitze links, also der Schnauze, und dem entsprechenden äußersten Punkte des Hinterschenkels rechts Senkrechten auf die Grundlinie fällt, so wird dieselbe dadurch genau 4 Kpfl. lang. Und trägt man dieses Maß auf eine jener Senkrechten ab und zieht durch deren Endpunkt eine Parallele zur Grundlinie, so erhält man wieder ein Quadrat, welches die Gesamtausdehnung des schreitenden Tieres umschließt. Daß die oberste Quadratlinie einige Millimeter über den Kopf hinweggeht, ist zwar durch die Beugung des Halses bedingt. Aber dennoch bleibe es hier, wo wir mit mathematischer Genauigkeit und nicht mit Wahrscheinlichkeit zu rechnen haben, dahingestellt, ob auch dieses tatsächlich vorhandene Quadrat wirklich geometrisch konstruiert ist. Schlägt man nun mit der Hälfte einer der großen Quadratseiten einen Kreis um den Mittelpunkt der beiderseits verlängerten Rückenlinie, so trifft dieser Kreis genau die beiden Endpunkte des Kopfes und bezieht somit auch dessen Bewegung in die Gesamtform hinein.

Wir hätten nun im wesentlichen dieselbe Konstruktion wiedergefunden, wie bei dem acht Jahre älteren »kleinen Pferde«. Und doch kann es keinem

Zweifel unterliegen, daß der Gesamteindruck ein ganz anderer ist, daß es insbesondere im Gegensatz zu dem »zusammengesetzten« Pferde von 1505



wie aus einem Gusse erscheint. Auch dieser Widerspruch läßt sich mit Hilfe der Konstruktion erklären.

Wenn man von den Beziehungen Dürers zu Lionardo spricht, pflegt man meist dessen Freund und Mitarbeiter, den Mathematiker Luca Pacioli,

die Vermittlerrolle zuzuschreiben. Viel wesentlicher als eine persönliche Beziehung und auch wahrscheinlicher erscheint indeß die Bekanntschaft Dürers mit einem der Hauptwerke dieses Italieners, nämlich mit dessen bekanntem Buche: »De divina proportione«, welches das geometrische Verhältnis des »goldenen Schnittes« als das ästhetische Grundelement aller Formbildung behandelt. Es sei gleich vorausgeschickt, daß Pacioli in seinem Buche von der Konstruktion des Pferdebildes nach diesem Verhältnisse nicht spricht, aber sicherlich lag es für Dürer sehr nahe, dieses so gepriesene Schönheitselement auch bei seinen Pferdekonstruktionen zu erproben. Und daß er es tatsächlich getan hat, läßt sich durch die Nachmessungen erweisen.

Teilt man die Körperlänge des Pferdes A B in X nach dem goldenen Schnitte und schlägt um X mit dem Major X B als Radius einen Kreis, so trifft derselbe genau in das Genick des Pferdes. Es verhält sich also AB : BX = ZX : AX, oder, wenn man ZX kurz Halslinie bezeichnen will, so verhält sich die Breite resp. Höhe des Pferdes zum Major wie die Halslinie zum Minor. Ein solches Verhältnis könnte immerhin nur ein zufälliges sein, wenn dasselbe sich nicht durch andere Momente als beabsichtigte Konstruktion einwandsfrei feststellen ließe. Zunächst streift der um X mit dem Major BX geschlagene Kreis, welcher das Genick des Pferdes trifft, mit derselben Präzision den äußersten Helmrand des Reiters, so daß die in dem Teilpunkte X errichtete Senkrechte EX = BX, die Höhe des Reiters also gleich dem Major des Pferderückens ist. Da nun BX = EX, zugleich aber XF = AB ist, so ist auch XE = XF : XF = XF : EF, oder Pferd plus Reiter verhält sich zur Höhe des Pferdes wie sich dies zum Reiter verhält, wobei in der üblichen Weise mit Pferd dessen Rückenhöhe, mit Reiter dessen Rumpfhöhe bezeichnet ist. Demnach ist auch das gesamte Reiterbild vertikal nach dem goldenen Schnitte geteilt, und zwar so, daß die Teilungslinie genau zwischen Pferd und Reiter hindurchläuft. Ist somit das Höhenverhältnis dieser beiden bestimmt, so ist schließlich auch das Verhältnis der Breite der Reiterfigur zum Pferderücken nach demselben System festgelegt. Zieht man nämlich durch die äußerste Rückenlinie des Reiters eine Parallele zu der Teilungslinie EX, so findet man, daß AB auch durch diese nach dem goldenen Schnitte geteilt wird, also BX = AY ist. Und da EX genau die Brustlinie des Reiters berührt, so ergibt sich, daß auch die Reiterfigur absichtlich zwischen diese Teilungslinien des Pferdekörpers eingepaßt ist, daß also ihr Durchmesser gleich ist der Differenz von Major und Minus der Pferdelänge. Sie ist demnach auch aus den Maßen des Pferdekörpers heraus konstruiert.

Damit sind die Konturen des Bildes hinlänglich festgelegt. Wer aber Dürers Buch über menschliche Proportionen kennt, weiß, daß er sich damit

nicht begnügt haben wird, und so hat er denn auch weiter alle Einzelmaße nach Bruchteilen der Kopflänge bestimmt.

Besonders sorgfältig ist die Konstruktion des Kopfes. Wenn man die Endpunkte der Kopflinie mit dem Scheitelpunkt des Kehlwinkels verbindet, so entsteht ein fast rechtwinkliges Dreieck, dessen obere Kathete 3/4 und dessen untere 2/3 Kpfl. beträgt. Die Verbindungslinie des Mittelpunktes der Hypotenuse mit der Spitze des Dreiecks ist daher fast genau einer halben Kpfl. gleich. So entsteht, da der seitliche Durchmesser der Schnauze nur ein Drittel Kopflänge mißt, jener Typus des »Schweinekopfes«, der für die italienischen Pferdedarstellungen der Zeit so charakteristisch ist. Übrigens ist derselbe bei dem kleinen Pferde von 1505 noch stärker ausgeprägt, denn dort ist die Unterkieferseite verhältnismäßig länger, während für die obere Kathete des Dreiecks schon dasselbe Maß, 3/4 Kpfl., angewandt worden ist. Im Anschluß hieran sei gleich bemerkt, daß der Kehlwinkel bei beiden Pferden von der Kopfspitze und dem durch die Herzgrube markierten Brusteinschnitt gleichen Abstand hat, also beiderseits 3/4 Kpfl. beträgt.

Nachdem somit das Prinzip der Konstruktion klargelegt ist, erübrigt sich für unsere Zwecke die weitere Nachprüfung aller Einzelmaße. Hervorgehoben sei noch, daß der untere Teil der vorderen Gliedmaßen bis zum Kniegelenk eine Kopflänge groß ist.

Es ist nun besonders interessant, daß der goldene Schnitt als die ideale Proportion des Pferdekörpers schon von bedeutenden Hippologen aufgestellt worden ist. Vermutlich zuerst von Nathusius in seinem Werke: »Die Beurteilung des Pferdes«. Seine Angaben stimmen so sehr mit den von uns gefundenen Maßen überein, daß man fast vermuten sollte, jener alte Pferdekenner habe die Maße seines Idealpferdes von Dürers »Reiter« abgeleitet. So trifft z. B. auch seine Forderung, daß die das Pferd vertikal nach dem goldenen Schnitt teilende Linie das Knie des Hinterschenkels halbieren müßte, ebenso genau zu, wie die, daß die Entfernungen von diesem Knie zur Schwanzwurzel sowie vom Brustbein zum Widerrist gleich dem Minor der Teilungslinie sein sollen.

Wie eingangs bemerkt, sind nun zum »Ritter Tod und Teufel« zwei resp. drei Zeichnungen mit einigen Konstruktionslinien erhalten, welche meist als authentisches Zeugnis für Dürers Pferdekonstruktionen angeführt werden. Dennoch beweisen dieselben höchstens, wie auch Wölfflin in seinem Dürerbuche mit Recht bemerkt, daß einmal derartige Konstruktionszeichnungen Dürers bestanden haben können. Dürer selbst sind sie nicht zuzuschreiben. Zunächst handelt es sich nicht um Studien zum Stich, sondern sie sind erst nach diesem angefertigt worden. Da man früher die Zeichnung auf der dunkeln Grundierung, also die im Gegensinn zum Stich als die Vorderseite, die im Sinne des Stichs als die Rückseite betrachtete, so hielt

man erstere für eine Vorzeichnung Dürers. In Wirklichkeit ist das Verhältnis umgekehrt. Die Gegenzeichnung ist weiter nichts als eine Durchpausung der anderen Blattseite, man beachte nur die mißverstandene Durchzeichnung der Brust; die auf der Vorderseits vorgenommene Streckung des Hinterbeines ist nur eine Veränderung der Zeichnung, welche ursprünglich ebenso wie die auf dem Stich war. Der Hund ist dann ziemlich abweichend vom Original erst auf der Rückseite hinzugefügt worden.

Das Florentiner Blatt endlich ist ganz unabhängig vom Stich direkt nach dem Mailänder Blatt kopiert worden; man vergleiche die mitübernommenen Irrtümer und Verzeichnungen, so z. B. an der Brust, an den Hufen, an den Ohren und besonders auch am Hunde (Schulter und Halsband). Außerdem weicht hier das Größenverhältnis viel mehr vom Original ab wie auf dem Mailänder Blatt. Die Annahme von der späteren Entstehung der drei Zeichnungen wird durch die Konstruktionslinien auf denselben noch bestätigt. Auch sie sind kopiert, ohne verstanden zu sein. Die vertikale Dreiteilung des Pferdekörpers ist auf dem Mailänder Blatt noch korrekt, während sie auf dem Florentiner schon nicht mehr stimmt. Bezeichnend ist es auch, daß ganz unverständigerweise als Grundlinie des Quadrats die Verbindung des rechten Vorder- und des linken Hinterhufes angedeutet worden ist, ein Umstand, der wohl bisher die Wiederauffindung des Konstruktionssystems hauptsächlich erschwert haben wird. Der längst erbrachte Nachweis, daß die handschriftlichen Notizen auf dem Florentiner Blatt nicht von Dürer herrühren, bestätigt nur unsere Vermutung von der posthumen Entstehung der Blätter zum Zwecke einer Nachmessung Dürerscher Pferdeproportionen.

Hat man einmal das Prinzip der Konstruktion erkannt, so ist es nicht schwer, dasselbe auch bei einem viel früheren Pferdebilde Dürers, nämlich dem auf dem Eustachius-Stich nachzuweisen, obgleich hier die Profilstellung nicht mehr ganz beibehalten ist. Diese Abweichung in der Stellung bezieht sich aber hauptsächlich auf die leichte Kopfdrehung; die Haltung des Rumpfes genügt, um seine Höhe und Länge feststellen zu können. So markiert der kleine Eisenschild, welchen das Pferd auf der Brust trägt, genau deren Mitte und ergibt so einen Meßpunkt für die Rumpfbreite. Fällt man nun von der so bezeichneten Brustspitze eine Senkrechte auf die äußerste Verbindungslinie der beiden seitlichen Hufe, so bilden diese beiden Linien zusammen mit den entsprechenden Parallelen durch Kruppe und Sitzbeinspitze wiederum mathematisch genau ein Quadrat, und ebenso genau läßt sich durch Verlängerung einer Quadratseite um $^1/_3$ die Gesamthöhe dieses Pferdes ermitteln.

Im großen und ganzen ist also auch hier die Konstruktion dieselbe wie vorher, wenigstens in bezug auf die Hauptmaße. Die Bauchlinie da-

gegen ist noch nicht konstruktiv festgelegt. Auch paßt die Gesamtausdehnung des Tieres nicht in die Quadratform. Der wesentlichste Unterschied besteht aber darin, daß die Kopflänge noch nicht als Maßeinheit angewandt worden ist. Das Größenverhältnis zwischen Kopf und Körper ist aber eine der wenigen Bestimmungen, welche Dürer bei den Konstruktionen seiner menschlichen Körper Vitruv entnommen hatte (1 : 8) und welches er dort seit Beginn des 16. Jahrhunderts ziemlich regelmäßig zur Anwendung bringt.

Überblicken wir nun das bisher Gefundene, so ergibt sich bei den erwähnten drei Pferden eine logische Fortentwicklung des Konstruktionsgedankens. Bei dem Eustachius-Pferd die rein schematische Anwendung einer geometrischen Form auf den Tierkörper. Beim »kleinen Pferd« wird diese Form in Zusammenhang gebracht mit der Vorschrift des Vitruv vom Größenverhältnis zwischen Kopf und Körper, und bei dem Pferd von 1513 tritt zu dem antiken Gedanken noch der moderne des Italieners Pacioli vom goldenen Schnitt. Dabei zeigt sich immer deutlicher das Bestreben Dürers, möglichst alle einzelnen Teile des Tierkörpers an »der Maß« teilnehmen zu lassen und zugleich zu der Erkenntnis des Proportionalen im Gesamtorganismus, im Bildganzen durchzudringen. Jedenfalls bietet »der Reiter« somit den seltenen Fall dar, daß die Schönheit und viel bewunderte Harmonie eines berühmten Werkes der Kunstgeschichte mit Lineal und Zirkel »nachgemessen« werden kann.

Daß die Kenntnis des Dürerschen Konstruktionssystems und seiner Entwicklung eine gute Handhabe bieten kann zur Frage der Datierung wie der Echtheit bedarf keiner weiteren Erklärung. Sie soll im Zusammenhang mit den Beziehungen zu den italienischen Pferdebildern an anderer Stelle erörtert werden. Dort werden auch die einschlägigen Konstruktions-Versuche der Nachfolger Dürers, wie Behams und Erhard Schöns zur Darstellung gelangen.

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1519).

Von **Willy Scheffler.**

II.

Margarete von Brabant

(geb. 1274, vermählt mit Heinrich VII. 1292, gest. 1311 Dez. 23).

a) Literarische Porträts.

Albertini Mussati Historia Augusta I. c. 13 (Muratori X, 339): Augusta annum jam sextum et trigesimum agens, impuberis habet aspectum, cui color albus, fusca caesaries, maxillae teretes, nasi rubra acies, os pusillum facie et ocellis ridenti simillimis. Labellum inferius, mentum, et colla velum tegit circumductum Germano ritu, amictus laxior Gallico more, statura paulo breviore mediocri. Consilii non ignara, arrogantiae expers: affabilitatis in inferiores plusquam Regiae quidam esse dixerunt, quod et mansuetudini plerique attribuere.

b) Künstlerische Porträts.

1. In dem Bilderzyklus des Codex Balduini Treverensis (s. Heinrich VII. b nr. 3). Abb. Irmer Taf. 4, 5, 7, 8, 17. A. Schultz, zu S. 458. Prutz-Oncken II S. 154. Henne am Rhyn I, S. 304.
2. In dem Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums (Hs. der K. K. Hofbibliothek, Wien Bl. 55). Abb. Neuwirth, Forschungen II, Taf. XV, 4 und S. 44.

Friedrich der Schöne

(geb. um 1286, gew. 1314 Oktober 19 zu Sachsenhausen bei Frankfurt, gekr. 1314 November 25 zu Bonn, 1325 September 5 Teilhaber der königlichen Gewalt, gest. 1330 Januar 13 auf Schloß Gutenstein im Wiener Wald, beigesetzt im Karthäuserkloster Mauerbach) [24].

---

[24]) Im Jahre 1789 wurden die Reste seiner Gebeine nach der Fürstengruft im Wiener Stephansdom übergeführt; vgl. Pettenegg, Festschrift S. 224 f.

a) Literarische Porträts.

1. Johannes Victoriensis, Liber certarum historiarum V c. 5 bei Böhmer, Fontes rer. German. I, S. 399 (übers. von W. Friedensburg, Das Buch gewisser Geschichten von Johann von Victring [Leipzig 1888], S. 216): Fridericus Austriam reversus, intonsa barba, vix cognitus a notis, immensum gaudium attulit universis.
2. Cuspinian, De Caesaribus S. 558: Vir elegans et statura procerus, cuius forma digna Principe extitit. S. 563 (vgl. die Schilderung Johanns von Victring): Reductus igitur in Austriam Fridericus, cum magno exercitu Vienniam venit, demissa barba horridus et squalore obsitus, qui pulchritudine et elegantia corporis alios omnes sue aetatis Principes superabat.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu den Imagines Domus Austriacae, einem 1573 vollendeten Prachtwerk mit 74 in Kupfer gestochenen Bildnissen (Bibliothek der k. k. kunsthistorischen Sammlungen, Wien). Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 13 zu S. 262.
2. In dem größeren Stammbaum der Ambraser Sammlung zu Wien; Abb. E. M. Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg III, Titelbild. Denselben Typus zeigt:
3. Eine in Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Abb. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, Taf. VII zu S. 76 Fig. 30. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 386. »Die Vollansicht und der statuarische Charakter des Bildes lassen nicht zweifeln, daß seine Vorlage nach einem Skulpturwerk hergestellt worden sei.«

c) Siegel (vgl. Pettenegg, Festschrift S. 155 f.).

1. Königliches Tronsiegel: Sava Mitteilungen XI, S. 142 Fig. 9; Heffner Taf. X, 78 und S. 21 Nr. 97. Stacke I7, 648. O. Jäger II2, S. 387. Kemmerich S. 44.

Elisabeth von Aragonien [25])

(Tochter des Königs Jayme II. von Aragonien, geb. um 1300, vermählt zu Basel 1315 Mai 11, gest. 1330 Juli 12).

a) Künstlerische Porträts.

1. In Öl gemalte Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol; vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 85.
2. Zeichnung zu den Imagines domus Austriacae. Abb. Ilg, Jahrbuch XI, Taf. 55 zu S. 262.

b) Siegel: Königinsiegel. Abb. Heffner Taf. IX Nr. 79.

---

[25]) Vgl. H. Finke, Acta Aragonensia I (Berlin und Leipzig 1908), S. 343 ff.

Ludwig der Bayer

(geb. 1282 oder 1286, gew. 1314 Oktober 20 bei Frankfurt, gekr. 1314 November 25 zu Aachen, zu Mailand 1327 Mai 31, zu Rom 1328 Januar 17, gestorben 1347 Oktober 11, begr. in der Frauenkirche zu München [oder in der Augustinerkirche?]).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, S. 288; S. Riezler, Geschichte Bayerns II, S. 375; Grauert, Hist. Jahrbuch XXII, 686—87.

1. Albertino Mussatus, Ludovicus Bavarus (Böhmer, Fontes rer. Germ. I, 189; übers. von W. Friedensburg, Quellen zur Geschichte Ludwigs des Bayern II, S. 32): Statura fuit gracili et procera, capillo subruffo raroque, facie vividi coloris semper ridenti simili, oculis caprinis, naso peracuto ad os prono ac propinquo, maxillis equaliter carnosis, mento tereti, collo cervici et humeris congruenti, lacertis cruribus et pedibus stature congruentibus, in armis strenuus et audax ad omne discrimen, sed preceps et nimium lubricus, in adversis consilio egens, iocosus atque urbanus, in incessu citus, frequens sessionum et locorum mutator.
2. Vita Ludovici Quarti imperatoris (Böhmer, Fontes rer. Germ. I, S. 153; übers. von W. Friedensburg I, S. 109): (Ludovicus) pulcher aspectu, persona fortis et honesta, crine crispo et retorto, superciliatus, bene oculatus, naso proclivo, ore ridenti et iucundo, collo fulgenti et rotundo, brachiis et manibus bene dispositus, incessu et toto corpore robustus, moribus inclitus, animo iocundus, vir christianissimus, letus letis, severus severis . . . . .
3. Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon Henrici de Hervordia ed. Aug. Potthast S. 271: Fuit autem Lodewicus imperator corpore magnus et formosus, quem ad regnandum natura preaptasset ut in apibus, statura rectus et altus, cervice flexibilis et ut semisupinus, fronte lata et leta patulus et apertus, oculis claris et grandibus, perspicacibus et comibus allectivus, labro subteriore repando, capillis et barba prolixis niger et diffusus, colore candidus et rubicundus, toto denique corpore perpulcher et vultu gratiosus; sed parum percalvus et aliquantulum simus, pectore mediocriter elevatus, brachiis et cruribus lacertosis et muscolosis fortis, firmus, agilis et robustus, frequenter hastatus, ut Romulus alter incedens.
4. Heinrici Rebdorfensis Annales imperatorum et paparum (1294—1362), a. a. O. S. 513: Hic tempore electionis sue aetatis triginta annorum vel circa, elegans persona, prudens patiens, pacem querens, industriosus, fortunatus in bellis et in aliis factis, sed remissus in executione iustitie et tardus ad laborem.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse (vgl. F. von Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im

Mittelalter (Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, N. F. XII, München 1901, S. 15 ff.).

1. Sandsteinrelief vom alten Kaufhaus zu Mainz (jetzt städt. Museum, Mainz), saec. XIV. »Eine gewisse Porträtähnlichkeit kann dem Werke nicht abgesprochen werden.« — Hefner-Alteneck III², Taf. 170. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 160. A. Schultz, zu S. 52. Stacke I7. S. 564. Henne am Rhyn I, S. 294. Reitzenstein S. 21 Fig. 1. Heyck II, S. 293. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 342. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, (Mittelalter) S. 383. H. Schrohe (Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertumskunde IV, Mainz 1893—1905 Taf. V) gibt die Darstellung Ludwigs und der 7 Kurfürsten am ehemaligen Kaufhause wieder. Die Annahme Stackes I7, 564, daß das Relief den Schildträger des Kaisers darstelle, ist nach Reitzenstein S. 22 unrichtig.
2. Auf dem Grabmal Peter von Aspelts (gest. 1320) im Mainzer Dom, das den Erzbischof mit den von ihm gekrönten Königen, Ludwig dem Bayer und Johann von Böhmen, dazu Heinrich VII. (den aber der Kölner krönte), darstellt; s. Heinrich VII. b 2.
3. Relief vom Marmorgrabmal des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati di Pietramale (1306—27) im Dom zu Arezzo, ein Werk der Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura (um 1330 vollendet); es stellt die Krönung Ludwigs und seiner Gemahlin Margarete in S. Ambrogio in Mailand (1327) dar [26]). Gipsabguß im bayrischen Nationalmuseum, München. — Prutz-Oncken II, 183. Prutz-Pflugk-Harttung III, 167. Jäger II², 393. Stacke I7, 649. Reitzenstein S. 23. Heyck II, 291. Westermanns Monatshefte (1902), S. 798. Kemmerich S. 43 [27]).
4. Auf dem Sandsteinrelief im Nürnberger Rathaussaal, dem das Kaisersiegel Ludwigs zugrunde gelegt ist (entstanden in den Jahren 1330—40). Gipsabguß im Bayr. Nationalmuseum, München. Reitzenstein S. 24 Fig. 5. Kemmerich S. 43. Vgl. Rée S. 32.
5. Auf dem Relief im Kreuzgang des Mainzer Domes, das die Lossprechung der Mainzer Bürgerschaft von Acht und Bann (1332) darstellt (?); bisweilen auch als Jüngstes Gericht bezeichnet. — H. Knackfuß I, 400. Stacke I7, 572.
6. Ludwig und Margarete von Holland vor Maria kniend und ihr das Modell der Kirche darreichend: Steinrelief aus Ettal, dann in der

---

[26]) Vgl. G. Gerola, L'incoronazione di Lodovico il Bavaro in Milano. (Estratto dal VI. annuario [1899—1900] degli studenti Trentini.)

[27]) Der Königsstuhl zu Reuse nach einer Abbildung aus der Zeit von 1624—1676 bei Stacke I7, S. 625, in heutiger Gestalt ebd. S. 626 und Heyck II, S. 278. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 387.

wahrscheinlich von Ludwig dem Strengen (1255—1294) erbauten, 1324 aber von Ludwig dem Bayern bedeutend erweiterten Lorenzkirche zu München, jetzt im Bayr. Nationalmuseum, München (K. VI 324). »Das Relief ist roh, aber es zeigt das Bestreben, zu individualisieren. Besonders der Kopf des Königs paßt gut zu den Beschreibungen, die wir von ihm haben. Das vorstehende Kinn, der breite lächelnde Mund, die oben plattgedrückte, herabhängende Nase werden oft erwähnt.« — Prutz-Oncken II, S. 177. Reitzenstein S. 22. Kemmerich S. 42.

7. Grabplatte vom Grabmal Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche [28]), unter Albrecht III. (1438—1460) durch Meister Hans den Steinmeißel in rotem Marmor gehauen. — Knackfuß I, 499. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 179. Prutz-Oncken II, 197. Reitzenstein S. 25. Heyck II, 294. Lübke-Semrau III, 493. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 389. Der Kopf Ludwigs von seinem Grabmal (nach einer Totenmaske?) bei Knackfuß I, S. 500. Stacke I7, 657. Jäger II2, 399; das 1622 über dem Grabstein errichtete Prunkdenkmal bei Herrig, Taf. zu S. 346, Heyck II, 295, Dehio IV, 82 Nr. 3. Von der infolge dieses Überbaues nur wenig sichtbaren Grabplatte befindet sich ein Gipsabguß im Bayr. Nationalmuseum. Vgl. Bode, Gesch. der deutschen Plastik S. 191. Riezler, Allgemeine Deutsche Biographie XIX, 457.
8. Statue saec. XVI. am Römer zu Frankfurt a. M. Abbildung unbekannt.
9. Bildnis Ludwigs in seinem Gebetbuch: Cod. lat. Monacensis 6116 saec. XIV. Kgl. Bibliothek München. Abb. unbekannt.
10. In einer Miniature, die den Anfangsbuchstaben einer echten (vergl. Arndt-Tangl, Heft 3 Taf. 94) Urkunde Ludwigs für den Deutschordensmeister Theoderich von Aldenburg bildet (Nov. Dez. 1337). Original im Geh. Staatsarchiv zu Berlin, Faksimile bei Stacke I7, S. 651. Vgl. Reitzenstein S. 15. Mit diesem Bildnis weist eine gewisse Ähnlichkeit die
11. Initiale mit der Darstellung der Belehnung Balduins von Trier (1307—54) durch Ludwig in der Urkunde Böhmer, Reg. Ludw. Nr. 3432 auf. (Photographie im Besitze von Prof. Werminghoff.)
12. Bild Ludwigs auf der ersten Seite der ältesten Handschrift des bayrischen Rechtsbuches von 1346. Die zahlreichen Miniaturbildnisse dieser Handschrift sind nach Ludwigs Tode angefertigt (München, Kgl. Hof- und Staatsbibliothek). Prutz-Oncken II, S. 195. Prutz-Pflugk-Harttung III, 175.

---

[28]) Ob er hier wirklich begraben ist, ist nicht sicher; vgl. A. Mayer, Die Domkirche U. L. Frauen in München. 1868 (mit Abb. des Grabdenkmals). Die neueste Untersuchung von Hager, die die Grabplatte erst um 1490 entstanden sein läßt, war mir nicht mehr zugänglich.

c) Siegel; vgl. J. V. Kull, Die Münzen, Medaillen und Siegel Kaiser Ludwigs von Bayern, München 1887, S. 30 ff. E. Schaus, Zur Diplomatik Ludwig des Bayern, Diss. München 1894, S. 2 ff. F. M. Haberdizl, S. 645 ff.

1. Königl. Thronsiegel: Heffner Taf. VIII Nr. 70 und S. 19 Nr. 88. K. U. i. A. Lief. IX, 14 b, 15 a. Posse I, Taf. 50, 5. Kemmerich S. 41.
2. Kaiserliches Tronsiegel: Heffner Taf. X, Nr. 71 u. S. 19 Nr. 89. K. U. i. A. Lief. IX, 15 b, 16 a, 18, 19 a, 20—22, 24 c. Haberdizl, Anhang Taf. IV, Fig. 10; Posse I, Taf. 51, 1. Kemmerich S. 42.
3. Kaiserliche Goldbulle: Heffner, Taf. X, Nr. 73 u. S. 20 Nr. 90. Prutz-Oncken II, S. 193. Prutz-Pflugk-Harttung III, 173. Stacke I7, Taf. zu S. 651; Posse I, Taf. 50, 7. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384.
4. Hofgerichtssiegel der Kaiserzeit: K. U. i. A., Lief. IX, 19 b, 24 d; Posse I, Taf. 51, 6; Kemmerich S. 41.
5. Rücksiegel zum Hofgerichtssiegel: Posse I, Taf. 51, 7; K. U. i. A. 19 b [29]).

d) Münzen: Cappe I, S. 170 f. Nr. 777—798, 800; II, S. 128 Nr. 596; III, S. 150 f. Nr. 683—686; Kull S. 6 ff., S. 14 ff.; Prutz-Pflugk-Harttung S. 161; Herrig S. 342; Prutz-Oncken S. 189 (Goldmünze); Altbayerische Monatsschrift VIII (1908), S. 62 (Schildgulden).

Beatrix von Glogau

(erste Gemahlin Ludwigs um 1309, Tochter Herzog Heinrichs IV. von Glogau, gest. 1321 August 25).

a) Siegel: Posse I, Taf. 52, 1. Kull S. 32 Nr. 12.

Margarete von Holland

(zweite Gemahlin Ludwigs 1324 Februar 25, Tochter Graf Wilhelms III. von Holland, gest. 1356 Juni 23).

a) Literarische Porträts.

Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon Henrici de Hervordia ed. Potthast S. 271: ... unde et quandoque fortassis uxorem suam, corpore parvulam, quam amavit, super cubitum accipiens, solus inter necessarios suos familiares in palatio, corizanti et tripudianti similis, obambulat.

b) Künstlerische Porträts.

1. Siehe Ludwig b 3 und b 6.

---

[29]) Reitzenstein S. 26 (Abb. Taf. X zu S. 28) erwähnt ein Siegel Ludwigs von 1311, auf dem er als Johanniter dargestellt ist.

2. Auf der um 1340 entstandenen Reliefdarstellung an der östlichen Wand des großen Rathaussaales zu Nürnberg trägt, wie Rée S. 32 f. angibt, die Brabantia die Züge der Margarete von Holland[29a]).

b) Siegel.

1. Stempel: Posse I, Taf. 52, 4.
2. Stempel: Posse I, Taf. 52, 5.
3. Stempel: Heffner IX, 76; Kull S. 32 Nr. 14; Posse I, Taf. 52, 6.

Günther von Schwarzburg

(gew. 1349 Januar 30 zu Frankfurt, entsagt 1349 Mai 24, gest. 1349 Juni 14 zu Frankfurt, beigesetzt im dortigen Dom).

a) Literarische Porträts.

Matthiae Neuwenburgensis Chronica (1273—1350) (Böhmer, Font. rer. Germanic. IV, S. 267): Guntherus comes de Swarzburg Thuringie, etatis circa quadraginta quinque annorum, vir robustus, bellicosus, strenuus, prudensque in bellis . . . . .

b) Künstlerische Porträts.

1. Grabmal im Frankfurter Dom in rotem, bemaltem und vergoldetem Sandstein, etwa 1352 errichtet. Hefner-Alteneck III, 172. Herrig S. 353. Prutz-Oncken II, S. 273. Prutz-Pflugk-Harttung III, 181. Stacke I7, 663. Jäger II², S. 402. Essenwein II, Taf. LXXVIII 3. Heyck II, S. 300. C. Wolff, Der Kaiserdom in Frankfurt a. M., 1892, Taf. 39. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 391. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 372. Kemmerich S. 45[30]).

c) Siegel; vgl. Th. Lindner, Urkundenwesen S. 59 f.

1. Majestätssiegel: Heffner, Taf. XI Nr. 80 u. S. 21 Nr. 101: K. U. i. A. Lief. V, 1.

Karl IV.

(geb. 1316 Mai 14 zu Prag, gew. 1346 Juli 11 zu Rense, gekr. 1346 Nov. 26 zu Bonn, zum zweiten Male gekr. 1347 Juli 25 zu Aachen, König von Böhmen 1346 Aug. 26, gekr. zu Mailand 1355 Jan 6, gekr. zu Rom 1355 April 5, gest. 1378 Nov. 29 zu Prag, begr. im St. Veitsdom zu Prag).

[29a]) Das Grabdenkmal der Königin aus schwarzem Marmor in der Minoritenkirche zu Valenciennes erwähnt H. d'Outreman, Histoire de la ville et comté de Valentiennes (Douay 1639) S. 448.

[30]) Vgl. A. Schultz, Deutsches Leben S. 620.

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner II, S. 16 f.

1. Istorie di Matteo Villani lib. IV. c. 74 (Muratori, rer. Ital. SS. XIV, 288 f.): Secondo che noi comprendiano da coloro che conversavano intorno allo' imperadore, la sua persona eva di mezzana statura, ma piccolo secondo gli Alamanni, gobetto, premendo il collo e'l viso innanzi, non disordinatamente, di pelo nero, il viso larghetto, gli occhi grossi, e le gote rilevate in colmo, la barba nera, e'l capo calvo dinanzi. Vestiva panni honesti e chiusi conti novamente, sanza niuno adornamento, ma corti appresso al ginocchio. Suo costume era eziandio dando audienza di tenere verghette di salcio in mano et uno coltellino, et tagliarle a suo diletto minutamente; et oltre al lavorio delle mani, havendo gli huomini ginocchione innanzi a sporre le loro petizioni, movea gli occhi intorno a' circostanti, per modo che a coloro che gli parlavano parea che non dovesse attendere a loro udienza, e nondimeno intendea e udiva nobilmente, e con poche parole et piene di sustancia, rispondenti alle domande secondo la sua volontà, e sanza altra deliberazione di tempo o di consiglio, faceva pienamente et savie riposte. Vgl. Palacky II, 2, S. 401 f.
2. Thomas Ebendorfers Chronica regum Romanorum VI (ed. A. F. Pribram, M. J. Ö. G. III. Ergänzungsband S. 96): Hic Carolus et si parvus statura, in ampliandis tamen suis dominiis pariter et Pragensis civitatis gloria . . . desudabat [31]).

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

Mit Recht weist Palacky II, 2 S. 402 Anm. darauf hin, daß sie fast alle in den wesentlichsten Zügen übereinstimmen. »Karl IV.«, so führt er aus, »ist der erste böhmische König, für dessen Gestalt ein fester historischer Typus vorhanden ist.«

1. Dreiviertellebensgroße Statue Karls IV. saec. XIV im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin; sie stammt von einem Hause des Ellenbogengäßchens zu Nürnberg (vgl. Rée S. 64). — W. Bode S. 95. Prutz-Oncken II, 269. Herrig S. 356. Prutz-Pflugk-Harttung III, 187. Berner S. 22. Heyck II, S. 298. Schiller II, 429. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 343. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 395. »Die längliche Kopfform, der spärliche Vollbart, der in zwei Spitzen ausläuft, das dichte, wollige Kopfhaar, der verschlagene Blick der tiefliegenden Augen geben ein abgerundetes, scharf ausgesprochenes Bild einer bestimmten

[31]) Über seine Tracht sagt Erzbischof Johann von Prag (Oratio funebris bei Freher, SS. rer. Bohemicarum S. 109): In vestibus, in lectisterniis, in cibis et potibus semper formam pauperum, quantum in eo erat, exprimebat; Böhmer-Huber, Einl. S. XXXIV, vgl. Brief Clemens' VI. an Karl IV. (1348 Febr. 24). Böhmer-Huber Ergänzungsheft I. Päpste nr. 205.

Persönlichkeit.« [32]) Vgl. Bode S. 94 [33]); Thode, Die Malerschule von Nürnberg S. 42 nimmt an, daß Berthold, der »Meister des Imhofschen Altares«, der Künstler dieses Standbildes ist.

2. Sandsteinbüste Karls IV. in der Triforiumsgalerie des Prager St. Veitsdomes [34a]). Mádl Taf. I. Neuwirth, Prag S. 8. Stix, Taf. IX zu S. 78. Kemmerich S. 47.
3. Statue Karls IV. an der Schauseite des Altstädter Brückenturms. Vgl. Neuwirth, Prag S. 70 f.; Abb. Stix S. 99 Fig. 42. Während der Turm eine unter König Wenzel vollendete Schöpfung des Dombaumeisters Peter Parler von Gmünd in Schwaben darstellt, rührt die plastische Darstellung Karls nach Stix S. 99 von einem unbekannten Meister her. Ein energisches Streben nach Bildnistreue macht sich bei teilweiser Benutzung von Motiven der Büste im Triforium bemerkbar [34b]).
4. Kupferfigur Karls IV. in dem »Männleinlaufen« an der Frauenkirche zu Nürnberg, in der Höhe des St. Michaelschörlein angebracht; sie ist von dem Kupferschmied Sebastian Lindenast etwa 1506—09 geschaffen. Vgl. Rée S. 37, 3; Abb. der Frauenkirche Rée, S. 27; Heyck II, S. 430.
5. Statue Karls IV. im Römer zu Frankfurt am Main saec. XVI.
6. Auf dem goldenen Reliquienkreuz im Domschatz zu Prag α) Im linken Querbalken knien Karl IV. und Wenzel β) auf dem unteren Kreuzbalken übergibt Papst Urban V. die Reliquie an Karl IV. — Fr. Bock, Der Schatz von St. Veit zu Prag S. 26 Fig. 16 [35]).

---

32) Nach einer Vermutung von G. Beckmann (Beilage zur »Allgem. Zeitung 1903. Nr. 181 u. 182) stellt diese Statue nicht Karl IV., sondern Sigmund dar. Die wertvollen Karlsteiner Porträts geben uns jedenfalls ein wesentlich anderes Bild des Herrschers.

33) Bode S. 94 Anm. erwähnt die Ähnlichkeit dieser Statue mit denen an der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg und der Kaiserfigur am »Schönen Brunnen« ebenda. Abbildungen sind mir unbekannt.

34a) Stix S. 80 setzt die Entstehung dieser wie der übrigen Büsten in der Triforiumsgalerie zwischen 1379 und 1393 an. Nach ihm rühren die ein Mitglied des Königshauses darstellenden Büsten von demselben unbekannten Meister her (nicht von Peter Parler von Gmünd), den er »den Meister der königlichen Familie« nennt.

34b) Vielleicht können wir in der Darstellung des Kaisers auf dem bronzenen Portalbeschlag am Rathaus zu Lübeck (um 1400) ebenfalls ein Porträt Karls IV. erblicken. Abb. A. Holm, Lübeck (Bielefeld und Leipzig 1900), S. 90. M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Düsseldorf und Leipzig 1909), Taf. 2. Vgl. Anhang I. Herr Prof. G. Beckmann, der meine Vermutung bestätigte, betonte, daß es sehr nahe lag, Karl IV. am Lübecker Rathause zu verewigen, da dieser im Jahre 1374 dort weilte und die Lübecker Ratsherren sehr ausgezeichnet hat.

35) Als zeitlich bedeutend späteres, über die Periode Dürers bereits hinausreichendes Kunstwerk mögen hier die Medaillonbildnisse Karls IV., seiner Gemahlinnen u. Wenzels an den Seitenflächen des von dem Niederländer Alexander Colins 1570—73 ausgeführten Marmorgrabmals Ferdinands I., seiner Gemahlin Anna und Maximilians II. im Prager Dome erwähnt werden.

7. Fresko in der Krypta des Baseler Münsters im mittleren Kreuzgewölbe: Darstellung der heiligen drei Könige. Nach Kehrer, Die heiligen drei Könige in der bildenden Kunst S. 62, trägt der kniende Alte die Züge Karls IV, der sich 1365 in Basel aufhielt.
8. Auf dem Votivbild des Erzbischofs Očko von Wlaschim, Gemälde aus der Schule Meister Theoderichs [36]) in Prag, Rudolphinum Saal II, Nr. 687; es stellt die Verehrung der hl. Jungfrau durch Karl IV. und den jungen Wenzel dar. Böhmer-Huber Einl. S. XXXIV: »Karl IV., sehr eingewickelt in ein kleid von goldstoff, ist von braunem Teint mit dunkelm Haar, bart und dunkeln Augen«; vgl. Stoedtner S. 108.
9. Karl IV. mit Zepter und Krone auf dem Fresko im Hansesaal des Kölner Rathauses von 1370, erwähnt bei Bergner II, S. 399 f; vgl. Stoedtner, S. 108 Nr. 13703.
10. Auf dem Fresko der heiligen 3 Könige in einem Saale zu Forchheim, der Pfalz der Bamberger Bischöfe, stellen die beiden aufrechtstehenden, mit ganzer Breitseite dem Zuschauer zugewandten Könige Karl IV. und Wenzel dar. Die aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammende Übermalung ist jetzt entfernt. Abb. Gückel, Der ehemalige Königshof und die Fürstbischöfliche Burg in Forchheim, Forchheim, F. A. Streit, o. J. [37a]).
11. Bildnis Karls IV. (?) auf einem Holzschnitt in »G. Bulle Karls IV.«, Straßburg, Pruß 1485. E. Diederichs I, S. 219.
12. Karl IV. auf einer Wandmalerei der Wenzelskapelle des St. Veitsdomes aus der Zeit Karls IV. Soupis Pamàtek I, S. 222 [37b]).
13. Wandgemälde und Tafelbilder in der Burg Karlstein [38]) aus der Zeit Karls IV.:
   - α an der Südwand der Marienkirche: Karl IV. und seine Gemahlin Blanca. Neuwirth, Forschungen I, Taf. X.
   - β an der Südwand der Marienkirche: Karl IV. empfängt vom Dauphin [39]) zwei in einem Kristall eingeschlossene Dornen Christi. Neuwirth, Forschungen I, Taf. XI;

---

[36]) Über ihn vgl. Nagler, Künstlerlexikon XII, München 1842. S. 15 ff.

[37a]) Herr Prof. G. Beckmann, dessen Güte ich obige Mitteilung verdanke, weist darauf hin, daß der betreffende Teil der Pfalz von Bischof Lambert von Bamberg (gest. 1398), einem der treuesten Anhänger Karls IV. und Wenzels, herrührt. An den Wänden findet sich häufig der böhmische Löwe.

[37b]) Nach freundl. Mitteilung von Herrn Privatdozenten Dr. Hirsch-Wien.

[38]) Die Ausführung des Baues begann 1348.

[39]) Die Annahme, daß der Jüngling, von dem Karl den Kristall empfängt, seinen Sohn Wenzel (geb. 1361) darstelle, weist Neuwirth a. a. O. S. 37 zurück, weil sie mit der von ihm vertretenen Entstehungszeit, nach der die Bilder bereits 1357 vollendet sein sollen, nicht in Einklang zu bringen ist.

γ in der Nische über dem Altar der Katharinenkapelle: Karl IV. und Anna von Schweidnitz beten vor Maria. Neuwirth, Forschungen I, Taf. XV;

δ in der Katharinenkapelle: Karl IV. und Anna von Schweidnitz. Neuwirth, Forschungen I, Taf. XVII; Abb. Karls bei Kemmerich S. 46; Neuwirth S. 46 nennt dieses Bild eine »vorzügliche Leistung der Porträtmalerei des 14. Jahrhunderts.«

14. In dem Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes zu Karlstein, der auf Veranlassung Karls IV. etwa 1356 von Nicolaus Wurmser aus Straßburg geschaffen sein soll. Nach Neuwirth, Forschungen II, S. 5 ist er zwischen 1588 und 1597 verschwunden, jedoch als Kopie in der im 16. Jahrhundert entstandenen Wiener Hs. Nr. 8330 (Nov. 432, K. K. Hofbibliothek) erhalten. Das Schlußbild Bl. 58, stellt Karl IV. dar; es zeigt das »unbestreitbare Bestreben nach Erzielung bildnistreuer Darstellung.« Neuwirth a. a. O. S. 45 schildert es treffend: »Die Stirn zeigt wenige Furchen; unter den zwei Falten zwischen den Augenbrauen wird der Rücken der vorn etwas klobigen Nase ganz leicht eingedrückt. Die Backenknochen sind wie auf allen Karlsbildern betont; die Lippen, deren unterer Raum merklich vorquillt, sind hübsch gerötet. Der gleich den Haaren braune, kurz gehaltene Vollbart neigt der Teilung in zwei Spitzen zu.« [40]) Abb. Neuwirth, a. a. O., Taf. I, 1.

15. Bl. 60 und Bl. 61 der in Nr. 14 genannten Hs. enthalten Kopien zweier noch jetzt erhaltener Darstellungen an der Südwand der Karlssteiner Marienkirche, die in allem wesentlichen genaue Übereinstimmungen mit dem Vorbilde aufweisen.

α Übergabe der Reliquie an Karl IV. durch den Dauphin. Neuwirth, Taf. XVI, 4; vgl. 13 β.

β Karl IV. und ein junger Fürst [41]) das Kreuz haltend. Neuwirth, Taf. XVI, 3; vgl. 13 α.

16. Das Titelblatt der Wiener Hs. (s. nr. 14) zeigt eine Kopie zweier Medaillons oberhalb der Tür der Karlsteiner Katharinenkapelle, die Karl IV. und Anna von Schweidnitz darstellen. Abb. Neuwirth, Forschungen II, Titelblattumrahmung; Kemmerich S. 46.

17. Karl IV. und sein Sohn, der röm. König, auf dem Wege nach St. Denis. Miniature des Grandes Chroniques de France par J. Fouquet [42]). Gazette des Beaux-Arts 49 (Paris 1907), S. 481.

---

[40]) Pelzel I, Titelbild stellt einen Stich dar, dessen Vorlage das Originalgemälde in Karlstein bildet.

[41]) In der Kopie ist an Stelle Blancas die Darstellung eines jungen Fürsten getreten.

[42]) Die bei Stacke I7, S. 677 nach der Miniatur einer Hs. in der Bibliothek des Arsenals zu Paris reproduzierte Darstellung der Begegnung Karls IV. mit dem frz. König Karl V. zu Paris 1378 ist für die ikonographische Forschung von sehr geringem Werte.

18. Vier Miniaturen des Codex Gelnhausen (Iglauer Bergrechtskodex), einem Prachtpergamentbande im Stadtarchiv zu Iglau, im Beginne des 15. Jahrhunderts entstanden; vgl. Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens (1902), S. 72 ff. Abb. S. 74. Helmolt V, Taf. zu S. 244, 5 u. 6.
19. Karl IV. und seine Gemahlin (welche?) auf dem Throne sitzend: Miniature in der Handschrift der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel Nr. 2827 Fol. 80. Abb. Heinemann, Die Augusteischen Hs. I, Taf. zu S. 40.
20. Karl IV. in der Prachthandschrift der Goldenen Bulle (Wien, k. k. Hofbibliothek, Nr. 338, früher auf Schloß Ambras in Tirol), die unter König Wenzel von deutschen Künstlern in Prag gemalt ist [43]). Ein Verzeichnis der Miniaturen dieser Handschrift gibt J. v. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV, S. 256 ff. Einzelreproduktionen außer bei Schlosser a. a. O. S. 257, 258 bei H. G. Thulemarius, Copia Manuscripti Aureae Bullae Caroli quarti, quod in Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi invenitur 1697. Knackfuß I, 379. Jäger II², 405, 408. Stacke I7, S. 667, 669, 674. Henne am Rhyn I, S. 345. Heyck II, S. 307, 313. Jansen S. 8. Arndt-Tangl Heft I4, Taf. 28.
21. Karl IV. und seine Gemahlin (welche?) auf einer Zeichnung in der Chronik des Giovanni Sercambi (1347—1424; ed. Bongi. Lucca 1892 f.). B. Wiese und E. Pèrcopo, Geschichte der italienischen Literatur (Leipzig und Wien 1899), S. 182.

c) Siegel; vgl. Lindner, Das Urkundenwesen Karls IV., S. 44 ff.

1. Luxemburger Grafschaftssiegel, beschrieben von Lindner S. 45.
2. Königliches Thronsiegel; vgl. Lindner S. 48. Die Reproduktion Heffners Taf. XI, Nr. 82 (S. 22 Nr. 103) ist nach einem verfälschten Gipsabdruck der Mellyschen Sammlung angefertigt [44]). Abb. K. U. i. A., Lief. V, 2 b, 3, 7. Haberdizl, Anhang Tafel V, Fig. 12.
3. Hofgerichtssiegel, beschrieben von Lindner S. 48 u. 54. Abb. K. U. i. A., Lief. V, 9. Heffner Taf. XI Nr. 88 (S. 23 Nr. 108). Prutz-Oncken II, S. 281. Prutz-Pflugk-Harttung S. 183. Henne am Rhyn I, S. 312.
4. Kgl. Goldbulle. — Heffner Taf. XI, Nr. 85 und S. 22 Nr. 106.
5. Kaiserliches Thronsiegel. — Heffner Taf. XI, Nr. 83 und S. 22 Nr. 105.

---

[43]) Vgl. J. v. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels, Jahrbuch XIV, S. 214 ff.

[44]) Haberdizl S. 651 f. weist im Gegensatz zu Heffner nach, daß Karl IV. nur ein kgl. Thronsiegel besessen habe. Das Heffner S. 22 Nr. 104 erwähnte Thronsiegel ist nur ein verkleinerter Abzug von dem verfälschten Gipsabdruck.

6. Kaiserliche Goldbulle. — Heffner Taf. XI Nr. 86 und S. 22 Nr. 107; K. U. i. A. Lief. V, 12, 13. J. v. Schlosser, Jahrbuch XIII, S. 48. Stacke I7, S. 668. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter), zu S. 464.
7. Siegel für die Landeshauptmannschaft Breslau, nach der Kaiserkrönung angewandt; es stellt Karl IV. als böhmischen König dar. Vgl. Lindner S. 55. K. U. i. A. Lief. V, 11.
8. Siegel für die Kanzlei der Oberpfalz; vgl. Lindner S. 56.
9. Karl IV. vor dem Schutzpatron, dem hlg. Wenzel knieend: auf dem Siegel der Universität Prag. — Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 184. Henne am Rhyn I, S. 427.
10. Privatsiegel Karls; vgl. Lindner S. 50 [45]): es zeigt den Kopf des Königs, der sicher Porträt ist, ganz im Profil nach rechts gewandt ... Die schlichten Haare sind mäßig lang, die Wangen mit starken Backenknochen ziemlich hager, die Nase spitz, mit Schnurrbart und geringem Kinn- und Backenbart, alles deutlich erkennbar [46]).

d) Medaillen und Münzen.

Heraeus S. 38 Taf. XXVIII, Nr. 1 d und 1 e.
Cappe I, S. 174 f. Nr. 803—807; III, Nr. 688.
Goldmünze (Dukaten), Knackfuß I, S. 379; Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 196; Prutz-Oncken S. 277; Stacke I7, S. 679; Jäger II2, S. 409.

Blanca von Valois

(Schwester Philipps VI. von Frankreich, erste Gemahlin Karls IV., 1324 vermählt, gest. 1348 August 1).

a) Künstlerische Porträts.

1. Büste in der Triforiumsgalerie des Prager Domes; Mâdl, Taf. II.
2. Siehe Karl IV. b 13.

Anna von der Pfalz

(zweite Gemahlin Karls, vermählt 1349 März 4, gest. 1353 Februar 2).

a) Künstlerische Porträts.

1. Büste im Triforium des St. Veitsdomes; Mâdl Taf. III.

Anna von Schweidnitz-Jauer

(dritte Gemahlin Karls, vermählt zu Ofen 1353 Mai 27, gest. 1362 Juli 11, begraben in der Schloßkirche zu St. Veit in Prag).

---

[45]) Photographie im Besitze von Prof. Werminghoff, nach Böhmer-Huber Nr. 869 von Dr. R. Salomon aufgenommen. Ebenso gut erhalten ist nach freundlicher Mitteilung von Dr. Salomon der Porträtkopf auf dem Siegel der Urkunden. Böhmer-Huber 847, 856 I. Ausfertigung.

[46]) Es zeigt besonders in der charakteristischen Ausführung der Nase eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Gemälden in Karlstein.

a) Künstlerische Porträts.

1. Sandsteinbüste in der Triforiumsgalerie; H. Luchs Taf. 29 b. Mádl Taf. IV. Stix S. 85 Fig. 35.
2. Siehe Karl IV. b 13.
3. Siehe Karl IV. b 16.
4. Das Schlußbild Bl. 59 der Wiener Hs. des Luxemburger Stammbaumes zu Karlstein stellt nach einer Vermutung Neuwirths, Forschungen II. Anna von Schweidnitz, nicht Blanca dar. »Für die Darstellung der zur Zeit der Zyklusausführung bereits gestorbenen Blanca ist wahrscheinlich das Bild der dritten Gemahlin Karls verwendet.« Neuwirth a. a. O. Taf. I, 2 und S. 45: »Die Stirne ist ziemlich hoch, schön geschwungene Brauen über den blauen Augen setzen gleichsam in feiner Linie den schmalen Rücken der geraden Nase mit zart modelliertem Flügel fort. Unter dem fein zugespitzten Munde mit seinen frischen Lippen ist ein weiches Grübchen über dem etwas spitzen Kinn eingebettet [47).«

Elisabeth von Pommern

(vierte Gemahlin Karls, vermählt April (Mai?) 1363, gest. 1393 Februar 14).

a) Künstlerische Porträts.

1. Sandsteinbüste im Triforium des Prager Domes. Mádl, Taf. V.
2. Wandmalerei der Wenzelskapelle des St. Veitsdomes, die Elisabeth betend darstellt; Soupis Památek I, Taf. XIX [48]).

Wenzel

(geb. 1361 Februar 26 zu Nürnberg, gew. 1376 Juni 10 zu Frankfurt, gekr. 1376 Juli 6 zu Aachen, abgesetzt 1400 August 20 zu Oberlahnstein [49]), gest. 1419 August 16 zu Prag, begr. im Prager Dom).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner II, S. 108. Eine zusammenfassende Schilderung seines Äußeren scheint zu fehlen. Die Nachrichten über seine angeblich mißgestaltete Figur, die sich bei den Historikern [50]) des ausgehenden Mittelalters vielfach finden, sind teils

---

47) Die Prachthandschrift der goldenen Bulle zu Wien enthält in mehreren Miniaturen Darstellungen der Kaiserin, deren Äußeres auf das Porträt Annas von Schweidnitz schließen läßt.

48) Nach frdl. Mitteilung von Dr. Hirsch.

49) Abb. der Wenzelskapelle zu Oberlahnstein bei Heyck II, S. 320.

50) Thomas Ebendorfer, Chronica regum Romanorum ed. A. F. Pribram S. 104. Cuspinian, De Caesaribus S. 585.

in einer beabsichtigten Böswilligkeit, teils in der naiven Denkweise, die sich eine schlechte Seele nur in einem häßlichen Körper denken kann, begründet. Die künstlerischen Porträts stehen jedenfalls in entschiedenem Gegensatz zu dieser Auffassung. Palacky III, 1 S. 68 Anm. erwähnt, daß Petrarca (1304—1374) Wenzel „robustus venator“ nennt [51]). Diese Bemerkung kann sich nur auf die früheste Jugend Wenzels beziehen und ist daher für uns wertlos.

b) Künstlerische Porträts.

1. Sandsteinbüste im Triforium des St. Veitsdomes zu Prag. Mâdl Taf. X. Stix S. 82 Fig. 33. Kemmerich S. 47. Sie stellt Wenzel als Jüngling von etwa 15 Jahren dar.
2. Statue am Altstädter Brückenturm zu Prag; das künstlerisch wenig gelungene Werk könnte dem Alter des Gesichtes nach in den Anfang der 90er Jahre fallen. Stix S. 99 Fig. 41.
3. Siehe Karl IV. b 6.
4. Siehe Karl IV. b 8.
5. Siehe Karl IV. b 10.
6. Miniature in der Hs. des Iglauer Bergrechtes (Codex Gelnhausen). Helmolt V, Taf. zu S. 244 Nr. 7.
7. Siehe Karl IV. b 17 [52]).
8. Miniatur aus dem Orakelspiel (Fol. 83—95) der Astronomischen Handschrift der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2352). J. v. Schlosser, Jahrbuch XIV, S. 266.
9. In der Prachthandschrift der goldenen Bulle in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 338), deren Miniaturen verzeichnet sind bei Schlosser, Jahrbuch XIV, S. 256 ff. Einzelabb. bei H. G. Thulemarius a. a. O. Knackfuß I, S. 379. Jäger II², S. 408. Stacke I⁷, S. 669, 674. Henne am Rhyn I, S. 345. Heyck II, S. 307, 313; Jansen S. 8.
10. In der Wiener, früher Ambraser Handschrift der sog. „Wenzelsbibel“, die unter König Wenzel von deutschen Künstlern in Prag gemalt ist. (Wien, Hofbibliothek Nr. 2759—2764). Die durch das ganze Werk verstreuten Initialen und Randverzierungen sind humoristischen Inhalts und stellen Wenzel und die Bademagd in den verschiedensten Situationen dar; vgl. Schlosser, Jahrbuch XIV, S. 270 ff. Einzelabbildungen: Essenwein II, Taf. 79, 3 und 6. Knackfuß I, 367. H. Janitschek S. 188. A. Schultz zu S. 70. Stacke I⁷, S. 680. Heyck II, S. 312.

---

[51]) Die Briefstelle ist mir unbekannt.

[52]) Das als Wenzel bezeichnete Titelbild bei Pelzel II ist nach dem Bilde an der Südwand der Karlsteiner Marienkirche gestochen. Wie oben Anm. 39 erwähnt, ist es jedoch nach der Ansicht Neuwirths wahrscheinlicher, daß der Jüngling den mit der Königin verwandten Dauphin darstelle.

Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 572. Kemmerich S. 48. [53a]).

c) Siegel; vgl. Lindner, Urkundenwesen S. 60 ff.

1. Das vor 1376 Juni 10, dem Termin der Wahl Wenzels zum römischen König angewandte Majestätssiegel beschrieben Lindner a. a. O. S. 61. Abb. Gercken, Cod. dipl. Brandenb. 3, Taf. 3 Nr. 8 [53b]).
2. Hofgerichtssiegel: Heffner Taf. XII Nr. 91 und S. 24 Nr. 114; K. U. i. A. Lief. V, 16 a.
3. Landfriedenssiegel: Heffner Taf. XII, 92; Prutz-Oncken II, S. 343; Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 340; Jäger II², S. 419; Stacke I7, S. 692; Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 463. Der Kupferstempel dieses Siegels befindet sich im Generallandesarchiv zu Karlsruhe; vgl. A. Schulte, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N. F. V (1890) S. 199: Der Kopf des Königs hat Vollbart und nicht den jugendlichen Ausdruck wie bei Heffner.
4. Siegel für die schlesischen Fürstentümer, beschrieben von Lindner S. 63 f. Abb. Heffner Taf. XII, Nr. 90 und S. 24 Nr. 113.

d) Münzen.

Cappe III, S. 152. Goldmünze: Herrig S. 363.

Johanna von Bayern

(Tochter Herzog Albrechts von Bayern, erste Gemahlin Wenzels, vermählt 1370 September 29, gest. 1386 Dezember 31).

a) Künstlerische Porträts.

1. Porträtbüste in der Triforiumsgalerie des St. Veitsdomes zu Prag. Abb. Mádl Taf. XI; Stix S. 83 Fig. 34.

Sophie von Bayern

(Tochter Herzog Johanns von Bayern-München, zweite Gemahlin Wenzels, vermählt 1389 Mai 2, gest. 1425 September 26).

a) Literarische Porträts.

Cuspinian S. 588: (Sophia) Forma insigni ac corpore valde eleganti, sed non admodum religiosa.

b) Künstlerische Porträts.

1. In den Randverzierungen zur Wenzelsbibel (s. o.); nach den Ausführungen Schlossers (Jahrbuch XIV, S. 295 ff.) ist die hier in den verschiedensten Variationen dargestellte Episode „Wenzel und die Bademagd"

[53a]) Im Roten Privilegienbuch von Regensburg (München, Reichsarchiv) sollen sich nach gütiger Mitteilung von Prof. Beckmann Porträts von Wenzel befinden; vgl. Sigmund b 9.

[53b]) Der Stempel des königlichen Thronsiegels ist derselbe wie der Karls IV.; vgl. Lindner S. 62.

eine Allegorie der treuen Gattenliebe zwischen dem König und seiner Gemahlin; „der Schluß ist nicht unberechtigt, daß das Bademädchen ein und dieselbe Person mit der Königin Sophie ist.“ Ob sie aber die Züge der Königin trägt, ist nicht sicher.

Ruprecht von der Pfalz

(geb. 1352 Mai 5 zu Amlen, gew. 1400 August 21 zu Rense, gekr. 1401 Januar 6 zu Köln, gest. 1410 Mai 18 auf Schloß Landskron bei Oppenheim, begraben in der Kirche zum Heiligen Geist zu Heidelberg).

a) Literarisches Porträt scheint zu fehlen; vgl. aber Lindner II, 181 (und unten c 2): „Der Pfalzgraf war von schlankem Wuchs, mit feinem Gesicht, dem starkes, buschiges Haupthaar, Schnurr- und Kinnbart einen stattlichen Ausdruck gaben.“

b) Künstlerische Porträts[54].

1. Grabplatte (Hochrelief aus grauem Sandstein) vom Grabmal Ruprechts in der Heilig-Geistkirche zu Heidelberg. Abb. v. Hefner-Alteneck IV, Taf. 239 (vgl. S. 11 Beschreibung). Herrig S. 367. Jäger II², S. 423. Stacke I7, S. 705. Heyck II, S. 323; O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 373. W. Waldschmidt, Altheidelberg und sein Schloß S. 9. Kemmerich S. 49; vgl. R. Graf Stillfried, Altertümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohenzollern Bd. II. Berlin 1867.) Taf. zu S. 25.
2. Ruprecht von der Pfalz und seine Gemahlin nach einem Stich von Jost Amman (1539—91) (Dresden, Kupferstichkabinett). E. Diederichs I, S. 223.

c) Siegel; vgl. Lindner S. 64.

1. Königliches Thronsiegel: Heffner S. 24 Nr. 118 und Taf. XII Nr. 93. K. U. i. A. Lief. VI, 23, 24. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384. Kemmerich S. 48.
2. Hofgerichtssiegel: Heffner S. 24 Nr. 119 und Taf. XII Nr. 94. Lindner S. 64: „In diesem wie in dem Majestätssiegel ist Porträtähnlichkeit unverkennbar“.

d) Münzen: Cappe II, S. 130 Nr. 601.

Elisabeth von der Pfalz

(Tochter Burggraf Friedrichs IV. von Nürnberg, Gemahlin König Ruprechts, vermählt 1374 Juni 15, gest. 1411 Juni 26).

a) Künstlerische Porträts.

1. Grabmal in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg; siehe oben Ruprecht b 1.
2. Siehe Ruprecht b 2.

---

[54]) A. Primisser, Übersicht S. 18 erwähnt ein Gemälde König Ruprechts in der Ambrasersammlung (Saal IV, Nr. 113).

Sigmund

(geb. 1368 Februar 14 zu Nürnberg, gew. zum deutschen König 1410 September 20 zu Frankfurt und nochmals ebendort 1411 Juli 21, gekr. 1414 November 8 zu Aachen, ungar. König 1387 März 31, böhmischer König 1420 Juli 28, gekr. 1431 November 25 zu Mailand, gekr. 1433 Mai 31 zu Rom, gest. 1437 Dezember 9 zu Znaim, begraben im Dom zu Großwardein).

a) Literarische Porträts; vgl. Aschbach, Gesch. Kaiser Sigmunds IV, S. 398 f. Lindner II, 287.

1. Aeneas Sylvius, De viris illustribus c. XLI De Sigismundo imperatore (Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart I, S. 65): Fuit autem Sigismundus egregiae staturae, illustribus oculis, fronte spaciosa, genis ad gratiam rubescentibus, barba prolixa et copiosa, vasto animo, multivolus, inconstans tamen, sermone facetus, vini cupidus, in Venerem ardens, mille adulteriis criminosus, pronus ad iram, facilis ad veniam, nullius thesauri custos, prodigus dispensator, plura promisit quam servavit, finxit multa.
2. M. Johannis de Thurocz Chronica Hungarorum. Pars quarta c. XXIV (SS. rer. Hungar. ed. Joh. Georg Schwandtner I. S. 237): Fuit imperator Sigismundus, homo in sui vultus qualitate, et personae quantitate, satis idoneus; pulchra facie, crinibus crispis et glaucis, ac sereno intuitu, a summo rerum conditore adornatus. Hic, in favorem Hungarorum, quondam longas barbas deferentium, prolixam barbam deferebat.
3. Poggius Florentin. [55]) in der Epist. ad Nicolaum in Gudenus, Cod. dipl. Moguntin. II, S. 629: (Sigismundus) est aspectu perhumanus, ridenti similis, facie hilari atque liberali, barba subcana ac promissa. Ea inest in vultu comitas ac maiestas, ut qui illum ignorarent, ipso conspectu et oris egregia specie ceterorum regem opinarentur.
4. Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Sigmunds herausg. von W. Altmann S. 417 f. c. 444 (übers. von Hagen, S. 285): Item also du vor gelesen hast von keiser Sigemont, der do Ungerscher und Behemscher Konig waz, durch den und bi sinen ziten vil wonders bescheen ist, die int halp hieinne beschriben und gezeichent stont, der was also ein schoner herre und fürste, wol redende und vernünftig; und was nieman, den er „du" hieß, sunder alle „ere". und wart an manigen enden angemolet umb siner schoner Anegesicht willen; und vindest in ouch gemolt in unser lieben Frouwen

---

55) Ein Zeitgenosse, der Sigmunds Äußere beschreibt, bei seinem Einzuge in Rom zur Kaiserkrönung, als dieser bereits 66 Jahre alt war. Vgl. Aschbach IV. S. 399 Anm.

greten cruzgang an der heiligen drier konige stat eines und zu unser frouwen brüder im cruzgang gemolet an Konig Davides stat, do der narre für in brocht wart Simei. do vindest du sin ebenbilde gemolet zu Menz.

5. Hüpli bei Johannes von Müller, Der Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft, III. Buch, Abt. 2, Kap. 5 (Leipzig 1825), S. 449 f.: Er hatte auch in seiner edlen Koenigsgestalt einnehmende Würde. Dabey war er von einer gesunden Leibesbeschaffenheit . . . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse[56]).

1. Kaiserkrönung Sigmunds (1433 Mai 31) durch Papst Eugen IV. (1431—1447) in Rom: Relief am Bronceportal von St. Peter in Rom, im Auftrag Eugens 1447 durch Antonio Averlino gen. Filarete (1400—1469) und Simone Donatello angefertigt. P. Lacroix S. 351. Jäger II², S. 459. Stacke I7, S. 731. A. Hoff, Westermanns Monatshefte 92 (1902), S. 799.
2. Sigmund unter einer Säulenhalle thronend: eingelegte Arbeit im Fußboden des Doms zu Siena (grauer und weißer Marmor mit schwarz eingetragener Zeichnung); entworfen 1434 von Domenico di Bartolo aus Asciano; vgl. R. Hobart Cust, The pavement masters of Siena (Handbooks of the great craftmen, ed. by D. G. C. Williamson), London 1901; Recension in Beilage zur Münch. Allgem. Zeitung 1902 Nr. 26. Abb. Stacke I7, S. 733. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 443.
3. Tafelbild im Görlitzer Rathause, Brustbild Sigmunds enthaltend. Abbildung unbekannt.
4. Bildnis Sigmunds und der 7 Kurfürsten in der Ratskapelle zu Schweidnitz; wahrscheinlich zwischen 1433 und 1437 gemalt; beschrieben bei J. G. Büsching, Wöchentliche Nachrichten II (Breslau 1816) S. 378 ff.
5. Auf einem Glasfenster aus der Malteserritterkommende Lage bei Osnabrück saec. XV in.; jetzt Städt. Museum, Osnabrück (?).
6. Gemälde von Albrecht Dürer im German. Museum, Nürnberg. E. Reicke, Gesch. der Reichstadt Nürnberg S. 376. Heyck II, S. 337. O. Jäger, Deutsche Gesch. I, zu S. 400[57]).
7. Gemälde von Tintoretto (1518—1594): Sigmund belehnt den Gianfranco Gonzaga mit Mantua. A. Pinakothek, München.

---

[56]) Von bezeugten, aber jetzt verloren gegangenen Darstellungen Sigmunds seien hier erwähnt: a) gleichzeitige Statue Sigmunds auf der Burg zu Ofen; vgl. Aschbach, Gesch. Sigmunds IV, 398 Anm. 50. b) Gemälde in der ehemal. Karmeliterkirche zu Mainz; vgl. den oben angeführten Bericht Eberhard Windeckes. c) Gemälde in Rom, St. Maria Maggiore, von Masaccio (um 1401—28 tätig), das Sigmund und Martin V. darstellte. d) Gemälde zu Frankfurt a. Main; vgl. folgende Ausgabenotiz im Frankfurter Rechenbuch (Stadtarchiv) fol. 47b zum 26. April 1438: »Item 7 gulden han wir geben für diu bilde unsers herren des keisers Sigmunds, eines, als er in seiner maiestat gesessen hat, und die anderen zwei brostbilde, die im etwas glich nachgemalet sin.« (Nach frdl. Mitteilung von Hrn. Prof. Beckmann.)

8. In der Pariser Handschrift der Monarchia des Antonio de Roselli aus Arezzo (Cod. Paris. lat. 4237 saec. XV.): Vor dem auf dem Throne sitzenden Kaiser kniet der Autor mit seinem Werke. Abb. bei N. Valois, Le pape et le concile (1418—1450) I (Paris 1909) zu S. 256.
9. In dem Roten Privilegienbuch der Reichsstadt Regensburg (Nr. 363 München, Reichsarchiv) fol. 134 a, 139 a, 148 a: Porträts von Sigmund [58]).
10. Kaiser Sigmund nach einer gleichzeitigen Handschrift (Nr. 12) im Geh. Hausarchiv in München. Abb. Jansen S. 22. Kemmerich S. 51.
11. Verlobung Sigmunds als Markgraf von Brandenburg mit Maria von Ungarn (1385): Miniature aus der Breslauer Prachthandschrift des Froissart, um 1468 angefertigt. Stacke I7, S. 710. Berner Taf. zu S. 24.
12. Bilder aus der Handschrift der Chronik des Ulrich von Richental (Original in der Stadtbibliothek zu Constanz) [59]):
   α. Belehnung des Burggrafen Friedrich VI. von Nürnberg durch Sigmund zu Constanz (1417, April 18): Prutz-Oncken II, S. 388. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 368/69. Berner Taf. 2 zu S. 50. Henne am Rhyn I, S. 306. Jansen S. 19. Dieselbe Darstellung findet sich als kolorierter Holzschnitt in der ältesten Ausgabe der Chronik, gedruckt zu Augsburg von Anton Sorg 1483 (Inkunabel der Prager Universitätsbibliothek): Stacke I7, S. 724/25. Jäger II2, S. 460/61. Berner S. 51. Wesentlich verschieden davon ist das Bild der Belehnung in der Prager Handschrift der Chronik bei Stacke I7, zu S. 722. Jäger II2, zu S. 458. Eine weitere Darstellung des Belehnungsaktes enthält der im Besitz des Grafen Königsegg zu Aulendorf befindliche Kodex. Abb. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 421.
   β. Überbringung von Geschenken für empfangene Belehnung an den Kaiser. Abb. Henne am Rhyn I, S. 308.
   γ. Kaiser Sigmund in feierlichem Umzuge mit der ihm vom Papst verliehenen goldenen Rose. Prutz-Oncken II, S. 369. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 379.
   δ. Herzog Friedrich von Österreich schwört dem Kaiser einen Treueid: Prutz-Oncken II, S. 373. Jansen S. 19. Bei Diederichs I, 221 dasselbe Bild nach der Augsburger Ausgabe von 1536 (Heinrich Steyner).

---

[57]) In dem Gemälde »Les soldats du Christ« (Berlin, Museum) von H. van Eyck vermutet M. J. Six (Gazette des beaux arts 3. Periode. Bd. 31 S. 180. Paris 1904) den König von Ungarn, Sigmund von Luxemburg, ohne jedoch diese Annahme durch Gründe zu stützen.

[58]) Nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Beckmann sollen sich ebenda auch Bildnisse König Wenzels finden.

[59]) Die photographischen Nachbildungen der Konstanzer Hs. (Stuttgart 1869 und Leipzig 1896), ebenso der Aulendorfer Hs. (Karlsruhe 1881) waren mir nicht zugänglich.

13. In Öl gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol (gest. 1595); vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XV, S. 153, 4 a [60]).
14. Holzschnitt in Würstisen, Baseler Chronik S. 311; dem Dürerschen Gemälde ähnlich.

c) Siegel; vgl. Lindner, Urkundenwesen S. 65 ff.

1. Siegel als ungarischer König; beschrieben Lindner S. 65 f.
2. Königl. Thronsiegel: Heffner S. 25 Nr. 124 und Taf. XIV, Nr. 98. K. U. i. A. Lief. V, 18, 22. Prutz-Oncken II, S. 396. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 365. Haberdizl, Anhang Taf. VI, Fig. 15. Kemmerich S. 50. Das Heffner S. 26 Nr. 125 erwähnte Thronsiegel ist nach Haberdizl S. 652 f. wiederum nur ein verfälschter Gipsabdruck nach dem Thronsiegel Heffner S. 25 N. 124.
3. Königliche Goldbulle: Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 440.
4. Hofgerichtssiegel, seit der zweiten Königswahl bis zur Kaiserkrönung benutzt. Heffner S. 26 Nr. 126 und Taf. XIII, 99. K. U. i. A. Lief. V, 19, 21 a.
5. Kaiserliches Thronsiegel: Heffner S. 25 Nr. 123 und Taf. XIII, 96; Prutz-Oncken II, 412. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 408. Kemmerich S. 50.
6. Kaiserliche Goldbulle: Heffner Taf. 13, 102 und S. 26, Nr. 128. K. U. i. A. VI, 25. Kemmerich S. 50.
7. Hofgerichtssiegel der Kaiserzeit: Heffner, Taf. XIV, 101 und S. 26 Nr. 127; Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 462.
8. Landfriedenssiegel: Heffner Taf. XIV, Nr. 104 und S. 26 Nr. 129. Der metallene Stempel dieses Siegels befindet sich im German. Museum, Nürnberg [61]).

d) Münzen und Medaillen.

Heraeus S. 38 und Taf. XXVIII, 1 c. — Cappe I, S. 177 Nr. 814, 817, 819—823; II, S. 131 Nr. 606—09; III, S. 158 f. Nr. 705—717, 728. Einzelabb.: Goldgulden Sigmunds (1433—37) zu Hamburg geprägt: Luschin von Ebengreuth S. 167; goldene Krönungsmünze, zu Frankfurt 1416 geprägt: Jäger II², 424. Stacke I7, S. 716; Silbermünze (Groschen): Prutz-Oncken II, S. 392. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 401. Herrig S. 378. Über die Ragusanischen Silbermünzen, die das Porträt Sigmunds zeigen, vergleiche Engel, Geschichte des Freistaates Ragusa (Wien 1867) S. 147 f.

---

[60]) A. Primisser, Übersicht S. 16, erwähnt ein Gemälde Sigmunds in der Ambraser Sammlung (Saal IV, 46).

[61]) Vgl. Anzeiger des Germ. Museums (1863), Nr. 1, S. 14.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

V.

Baurechnung von Walburgis 1463 bis Walburgis 1464.

Ebenda Nr. 11. 1 Heft von 20 Papierblättern und 1 lose einliegendem Blatt,[1]) in Größe und Einband wie IV. Auf der Vorderseite des Einbandes: (14) 64. Laurentzen paw. Auf der Rückseite: Registrum Sant Laurentzen pawe. Actum Quinta post Vdalrici Anno LXIV°.

Blatt 1 a leer.

Blatt 1 b] Item hernach volget das einnemen noch der nechsten rechnung, die do gestympt ist auf Walpurg[is] Anno domini M° CCCC° LXIII Jar von des pawes wegen sant Laürentzen korre, do pleibe ich schuldig an der resta, die ich darleget, der was in summa 270 ℔ Minus 1 dn. Die iczunt genant resta hab ich geantwürt vnd geben Lorencz Haller, desmals Kirchenmeister zu sant Laürenczen kirchen, der stehe ich ledig etc.

Item in der krewcz wochen [= 1.—7. Mai] hab ich eingenummen von Lorencz Haller 270 ℔ an Müncz. Item mer 30 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 8 dn., darauß ist würden 218 ℔ an Müncze, Also Macht es als in summa ℔ 488.

Item in der heiligen pfingstwochen [= 29. Mai bis 4. Juni] hab ich eingenummen von Lorencz Haller 70 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden vmb 7 ℔ 9 dn., darauß ist würden vnd Macht in summa an Müncz ℔ 511.

Item in sant Peters vnd Paüls wochen [= 26. Juni bis 2. Juli] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 300.

---

[123]) Siehe Anhang!

Item in sant Maria Magdalena wochen [= 17. bis 23. Juli] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Item in sant Peters kethen feyer wochen [= 31. Juli bis 6. August] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 230.

Item in sant Laürenczen wochen [= 7.—13. August] hat mir geben Lorencz Haller an Muncz, Macht in summa ℔ 300.

Item in vnsser lieben Frauen wochen gepürt [= 4. bis 10. September] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Item in sant Matheus wochen [= 18.—24. September] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die habe ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 10 dn., darauß ist würden vnd Macht in summa an Muncz ℔ 366 dn. 20.

Item in der wochen vor sant Gallen tag [= 9. bis 15. Oktober] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 10 dn., darauß ist würden vnd Macht an Müncz in summa ℔ 366 dn. 20.

Item in sant Merteins wochen [= 6.—12. November] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 300.

Summa Macht 3262 ℔ 10 dn.

Blatt 2 a] Item in sant Katherina wochen [= 20. bis 26. November] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 10 dn., daraüß ist würden an Müncz, Macht in summa ℔ 366 dn. 20.

Item in sant Thomas wochen [= 18.—24. Dezember] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Item in der wochen noch Erhardi [15.—21. Januar] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 11 dn., darauß ist würden in summa, Macht ℔ 368 dn. 10.

Item in sant Benedicten wochen (= 18.—24. März] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 11 dn., darauß ist würden an Müncz in summa, Macht ℔ 368 dn. 10.

Item in der heyligtümß wochen [= 8.—14. April] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 11 dn., darauß ist wurden an Muncz in Summa, Macht ℔ 368 dn. 10.

Summa Macht 1671 ℔ 20 dn.

Sümma Sümmarum des ganczen einnemens von Lorencz Haller, kirchenmeister zu sant Laürencz, von Walpur[gis] wochen im 63. Jar piß auf Walpurg[is] wochen im 64. Jar, Macht 400 gulden an gold vnd 2000 ℔ an Müncz. Daraüß ist würden vnd Macht in summa

4934 ℔.

Blatt 2 b] Nu volget hernach das aüßgeben in demselben Jar etc.:

In der wochen Floriani vnd Gothardi [= 1.—7. Mai] außgeben züm ersten noch der rechnüng:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Mertein Vnverdorben vnd Kunradt Helmreych, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Henslein vnd Heinrich Dyner, ydem 4 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Nicolaus 4 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 10.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 9.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Ewkarius czalt 2 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 20.

Holcz kaüfft vnd czalt zu dem rüsten.

Item 15 rüstholczer, ydes pey 35 schuhen langk, zu füre geben in summa 3 ℔ dem Heincz Künhofer. Item von ydem zu hawelon 2 dn. dem Kuncz Klügel vnd Cristen von Kalckreut, walthaweren. Item mer 8 rustholczer, auch gefürt der Künhofer vom Herolczperg, von ydem zu lon 5 dn. Item den walthaweren von ydem 2 dn. Item mer 12 große pruckhölczer ader sparren

pey 35 [124]) schuhen langk, von ydem zu füre 9 dn. dem Heintz Getzen von der Großen Rewt. Item den walthaweren von ydem zu lon 3 dn. Item mer hat er gefurt 24 rigel pey 30 schuhen, von ydem zu lon 13 dn. Item den walthaweren, von ydem 4 dn. zu hawen, Macht als in summa   ℔ 24 dn. 8.

Summa Macht 118 ℔ 25 dn.

Blatt 3 a] In sant Pangracii wochen [= 8.—14. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Mertein vnd Küncz Helmreich, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 3 taglon zu 20 dn. Item Hanns von Krewczenoch 1 taglon zu 20 dn. Item Gabriel Prattel 2 taglon zu 20 dn. Item Erhart, des Palirers Jüng, hat gearbet 3 tag, dem hab ich nichts geben. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht   ℔ 53 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 2 tag, yden dovon geben 24 dn., Macht als in summa   ℔ 25 dn. 26.

Dem Steynfurer.

Item Fritz Reschen czalt 18 füre, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht   ℔ 24 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Meister Ewkarius czalt 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 2 taglon zu 20 dn. Item Hanns Weyß, Küncz Lawer, Küncz von Greding, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Hanns von Halstet 5 taglon zu 15 dn. Item Hanns Wernitz vnd Hanns von Külwach, ydem 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht   ℔ 37 dn. 2.

Vmb hulczene negel.

Item dem Ewerlen, czymmerman, czalt 250 hulczene negel, ydes zu 12 dn. Item 1 haller vmb 1 krügk den czymmerlewten, Macht   ℔ 1 dn. — hll. 1.

---

[124]) Hinter 35 steht noch dn.

Vmb kalck geben.

Item 6 sumer vnd 1 halbs kalchs, czalt ydes zu 40 dn. Item 4 dn. vmb die vbermoß. Item 7 dn. zu meßgelt, Macht in summa ℔ 9 dn. 1.

Summa Macht 151 ℔ 3 dn. 1 haller.

Blatt 3 b] In der krewcz wochen [= 15.—21. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen:

Item dem palirer, Kuncz Langen, Mertein vnd Künradt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 3 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Hanns von Krewtzenoch 1 halbs taglon zu 20 dn. Item Erhart, des palirers Jüngen, 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 taglöner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt, Macht ℔ 52 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 1 tag, davon zu lon 26 dn., Macht ℔ 21 dn. 5.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Ewerlein vnd Stephan, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 1 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 6.

Dem Santfürer.

Item 10 fuder sancz, ydes czalt zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 10.

Sust außgeben.

Item 12 dn. vmb 1 korp den Steynprecheren, das sie den czewg Innen behalten. Item 21 dn. vmb 1 fuder walczenholcz, hat der Johanns kaüfft. Item 4 dn. von eyner alten segen zu feylen. Item 13 dn. für 1 eyßerne rewthawen, hat der Johanns kaüfft. Item 9 dn. fur 2 ℔ wagensmir. Item 12 dn. vmb 2 ℔ swerbs zu den scheyben. Item 22 dn. vmb. 1 puch pappirs dem palirer. Item 2 dn. ymb leym dem palirer, Macht ℔ 3 dn. 5.

Summa Macht 107 ℔ 2 dn.

Blatt 4 a] In der wochen Vrbani ader vor pfingsten [= 22.—28. Mai] aüßgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Mertein 4 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Niclas vnd Henslein, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item des balirers Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Friczen, dem Mörterknecht, 6 taglon zu 16 dn. Item Hanns Stürmer 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 62 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt, Macht ℔ 23 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Friczen Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Ewerlein vnd Stephan, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn beden 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 6.

Holcz kaüfft vnd Mörter schaff.

Item 8 rusthölczer hat gefurt Heincz Götz von der Rewt, von ydem geben 5 dn., die waren pey 35 schuben lang. Item dem walthaweren dovon geben 14 dn. zu hawen. Item mer czalt dem Ewerlein, czymmerman, ein eyches holcz pey 20 schuben, genüczt auf dem steinpruch in die hert [125]), do die scheyben Innen gett, darfur geben 28 dn. Item mer der Johannes hat kaüfft 2 große mörterschaff [126]), ydes zalt zu 20 dn. dem Herttel, Pütner in der Kottgassen [127]). Item 5 rigel pey 26 schuhen lanck, gesniten von einander, von ydem czalt 8 dn. Item 3 eychenhölczer pey 20 schuhen, gesniten auf der schütt [128]), von ydem zu lon czalt 20 dn. Item die hat man gefurt von dem newen pawe [129]) auf die schütt, zu lon von ydem 3 dn. Item ein eychen holcz genummen in der pewnt, dafur geben

[125]) Herd, Erde als Axenlager der Scheibe? Vgl. Schmeller-Fr., I, 1160.

[126]) Schäffel für den Mörtel.

[127]) hl. Adlergasse.

[128]) Eine Pegnitzinsel.

[129]) Der »newe paw«, ein Platz, h. Maximiliansplatz.

...[130]) vnd gefurt auf die schut zu lon 4 dn. Item von den 3 auf der schütt piß auf den Kirchof gefürt, von ydem zu lon 4 dn., Macht als in summa ℔ 8 dn. 7.

Summa Macht 126 ℔ 22 dn.

Blatt 4 b] In der heiligen pfingstwochen [= 29. Mai bis 4. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeysser, Mertein vnd Hennslein, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item des palirers Jungen 2 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Friczen, dem Mörterknecht, 3 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 5.

Item mer Künczen Langen czalt 1 gulden quatuor temporum gelt, Macht an Müncz ℔ 7 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 2 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 10 dn. 6.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12 dn. 8.

Dem Czymmerman.

Item Ewerlein czalt 3 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 2 dn. 3.

Ein Segen kaüfft vnd czalt.

Item 2 ℔ 24 dn. vmb ein grosse sege, die man müß nützen zn pritteren vnd rusthölczeren ader sust, warzu man ir bedarff auf dem pawe, vnd dem Meister Vlrich Hüffnagel, dem Stattsloßer, beczalt, Macht ℔ 2 dn. 24.

Summa Macht 66 ℔ 25 dn.

Blatt 5 a] In vnßers lieben herren leichnams tag wochen [= 5.—11. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeysser vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item des balirers Jungen 5 taglon zu

[130]) Die Zahl fehlt.

10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 9 dn. zu padgelt, Macht ℔ 49 dn. 14.

Den Steiynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 22.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Ewerlein mit einem gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn beden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Eyßen kaufft vnd czalt, auch negel.

Item der Annan Köplin czalt 1 dewhel schin fur 1 ℔ 5 dn., genüczt zu dem großen kloben, den man fert [131]) zuprach. Item 200 pünnagel, ydes zu 13 dn., genüczt zu dem dach des snecken pey dem newen sagerer [132]). Item 7 schin, yde zu 18 dn., Macht 4 ℔ 6 dn. Item mer 1 große schin, czalt fur 1 ℔ 6 dn. Item 200 pünnagel, ydes zu 14 dn. Item 200 halpnegel, ydes zu 9 dn. Item von dem Kristan Eyßenman genummen 80 ℔ stürcz [133]), yedes zu 3 dn. 1 haller, Macht 9 ℔ 10 dn. Item mer 6 schin, yde zu 24 dn., Macht 4 ℔ 24 dn. Item 1 schar zu 29 dn. Item von der Senßensmidein genümmen 12 schin vnd dewel, yde zu 21 dn. Item 1 große dewhel schin der sichell [134]) fur 1 ℔ 10 dn. Item 700 pünnegel, ydes zu 15 dn. Item 200 halpnegel, ydes zu 10 dn., Macht als in summa ℔ 37 dn. 29.

Summa Macht 132 ℔ 9 dn.

Blatt 5 b] In sant Veyts wochen [= 12.—18. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Pflewmlein 4 taglon zu 20 dn. vnd 1 halbs. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns vnd Sturmer,

---

131) = früher, vordem.

132) = Wendeltreppe der Sakristei. Vgl. hierüber die Einleitung.

133) Bei Tucher stürtzblech, Eisenblech zu Schlössern.

134) Siehe oben die Anmerkung zu IV, Blatt 9 a.

ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item 2 tagloner, ydem 1 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 45 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 22.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Ewerlein mit einem gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn beyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

In sant Johanns wochen des tewffers vnßers lieben herren [= 19.—25. Juni] [außgeben:]

Den Steynmetzen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeysser, vnd Mertein ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Fricz 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 9 dn. zu padgelt, Macht ℔ 49 dn. 14.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn beyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Summa der czweyer wochen Macht 182 ℔ 26 dn.

Blatt 6 a] In sant Peters vnd Paulswochen [= 26. Juni bis 2. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeißer vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem

4 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Friczen 4 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 13 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 12 fur, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Kalch kaüfft.

Item 10 sumer kalch czalt, ydes zu 41 dn. Item 10 dn. davon zu messen, Macht in summa ℔ 14.

In sant Kylians wochen [3.—9. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 62 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item Hanns Paternoster von Werd 6 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt. Item 12 dn. Inn geschenck, das sie den wagen lüden, wenn sie feyeren sant Vlrich vnd sant Wilwold, vnd das Macht als in summa ℔ 15 dn. 26.

Dem Steynfürer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 10 dn. vmb pesen aüf die Mauer. Item 3 dn. 1 haller vmb wagensmir. Item 8 dn. vmb smer. Item 14 dn. vmb leym. Item 2 dn. vmb parstein [135]. Item 4 dn. fur kleyne eyßerne negel zu den Mörterschaffen, die man in

---

[135]) Erklärt das Wortverzeichnis bei Tucher als Gips.

die reyff schlug. Item 6 dn. fur 1 sypp [136]) in die hütten. Item 1 dn. vmb 1 gleßen [137]) tygel, Macht . . . ℔ 1 dn. 18 hll. 1.

Summa der czweyer wochen Macht 182 ℔ 14 dn. 1 haller.

Blatt 6 b] In sant Margarethen wochen [10.—16. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht . . . ℔ 56 dn. 10.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt. Item ich was pey in auf dem steinpruch, do schanckt ich in 12 dn., Macht . . . ℔ 18 dn. 4.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, yden 5 taglon zu 20 dn. Item Inn peyden 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Pretter kaufft vnd czalt.

Item 35 pretter pey 20 schuhen lanck, ydes czalt zu 8 dn. Item mer 26 pretter, auch pey 20 schuhen langk, ydes czalt zu 9 dn, Macht . . . ℔ 17 dn. 4.

Summa Macht 118 ℔ 22 dn.

Blatt 7 a] In sant Maria Magdalena Wochen (= 17. bis 23. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht . . ℔ 56 dn. 10.

---

136) = Sieb, Lexer, II, 938.

137) = gläsern.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 22.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein vnd Hanns, seim gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Santfurer.

Item 8 fuder sant czalt, ydes zu 4 dn. dem Peter, Macht ℔ 1 dn. 2.

Dem Sleyffer.

Item Meister Künradt Stöckel, dem Schleyffer, czalt 315 sneyden, yedes 100 zu 40 dn., die er den Czymmerlewten zwey Jar geschlyffen hat, vnd die 15 sneyden hat er darein geben, Macht ℔ 4.

Summa Macht 106 ℔ 8 dn.

Blatt 7 b] In sant Jacob wochen [= 24.—30. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 2 taglon zu 15 dn. Item 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt, Macht ℔ 54 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 14 füre, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 18 dn. 28.

Dem Seyler.

Item Meister Merteni Wernher, der Seyler, hat gemacht ein großes Seyl in die winden von seynem czewg, der do gehechelt was, das hat an der wag 392 ℔, ydes ℔

czalt zu 7 dn. 1 haller, Macht 98 ℔ an Müncz. Item 8 dn. davon zu wegen. Item 8 dn. davon hervber zu furen auf den kirchoff. Item mer 8 klewel rebseyll vnd ein hengseyll von newem czewg, wüg als 24 ℔, ydes ℔ czalt zu 7 dn. 1 haller. Item mer 51 streng. Item 4 esellseyll[138]) von altem czewg gemacht, hat an der wag 186 ℔ vnd 1 halbs. Item 3 dn., zu weggelt. Item 4 ℔ wercks, ydes gerechent zu 3 dn. Item 12 dn. zu tringkgelt Meister vnd gesellen, do sie das groß newe seyll vmbwüntten an sant Peters tag vincula zu latein genant [= 1. August]. Item 16 dn. den knechten zu tringkgelt. Item 8 dn. vmb 1 maß weins, do ich mit dem Meister rechent, Macht als in summa ℔ 125 dn. 28.

Macht Summa 216 ℔ 26 dn.

Blatt 8 a] In sant Peters kethe nfeyer wochen [= 31. Juli—6. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 52 dn. 25.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 2 gesellen ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 12 dn. Inn allen zu padgelt Macht (sant Peters tag feyeren sie nicht)[139]) ℔ 18 dn. 13.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Süst außgeben.

Item 1 ℔ wagensmir czalt fur 4 dn. 1 haller. Item 7 dn. vmb 1 halb ℔ smer. Item 3 dn. 1 haller vmb 1 püschel stroes, Macht dn. 12.

Dem Smid Vlrich Hüffnagel.

Item 1 schlüßel zu der alten schüll. Item 1 zu dem sacrament, yden fur 8 dn. Item von dem kloben das ge-

---

[138]) Rebseil und Eselseil erklärt bei Tucher als Bindfaden und Seile für die Saumesel. (Letzteres wohl kaum zutreffend.)

[139]) Das Eingeklammerte ist wieder durchstrichen.

smeyd abgeprochen vnd newe rincken vnd hocken vnd wider angeslagen zu lon 2 ℔. Item 12 alte ring aufgehawen vnd die alle enger gemacht zu lon 1 ℔ 10 dn. Item 3 czangen außgespieczt, do man die stein mit hebt, zu lon 12 dn. Item 2 ring gemacht zu dem czappffen, zu lon 24 dn. Item 2 czappffen hat er lassen machen, dafur hat er geben 4 ℔. Item 2 alte pant derstoßen, die die czymmerlewt hetten zuprochen, zu dem windenpawm 4 alte pant gepogen vnd 2 newe pant gemacht, dafur zu lon 7 ℔. Item 8 krewcz, 8 große gehalter negel, 38 klammern, als zu dem newen rad gemacht, zu lon 11 ℔. Item 28 pant, damit man die rewff hat angeslagen, zu lon 7 ℔. Item 2 große negel in die scheyben gemacht, zu lon fur yden 1 ℔. Item 1 thur angehangen mit alten pantten vnd mit eim alten schloß oben auf der abseyten, zu lon 1 ℔. Item 16 dn. zu tringkgelt den knechten, Macht ℔ 37 dn. 18.

Summa Macht 129 ℔ 16 dn.

Blatt 8 b] In sant Laurenczen wochen [= 7. bis 13. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgslt, Macht ℔ 56 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt. Item 2 ℔ Meister vnd gesellen geschenckt zu dem kirtag sant Laurenczen [= 10. August] Macht als in summa ℔ 18 dn. 28.

Dem Steynfurer.

Item Friczen Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Dem Czymmermann.

Item dem Ewerlein czalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er die pogstall hat aufgeseczt vnd

sust auch zu sant Linhart [140]) hat gearbeit an dem thürenlein, Macht ℔ 3 dn. 13.

Vmb holcz.

Item dem Regenpogen czalt 4 spünt, yden fur 12 dn., genüczt zu dem pogstall, die hat man damit vnttersaczt, Macht ℔ 1 dn. 18.

Vmb ein czappffen in das radt.

Item 1 czappffen gemacht auf dem hamer zu Steyn, der hett an der wag 28 ℔, ydes czalt zu 3 dn. 1 haller, davon rein zu tragen 7 dn. Item 1 ℔ 10 dn. von dem czappffen zu richten vnd 1 ringk gesweyst vnd auch 1 klammer gemacht dem Meister Vlrich Huffnagel. Item 1 dn. davon zu schleyffen, Macht ℔ 4 dn. 26.

Summa Macht 105 ℔ 11 dn.

Blatt 9 a] In sant Sebolt wochen [= 14.—20. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns vnd Sturmer, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 21.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren nit Sant Sebolt auf dem steinpruch, Macht ℔ 16 dn. 11 h. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer dem Stocker von eim fuder Steyn geben 21 dn., Macht ℔ 16 dn. 29.

Pretter käufft.

Item 56 pretter gekaufft auf dem Marckt, ydes czalt fur 8 dn. vnd ein haller; vnd die waren pey 18 schühen vnd halp Tennen vnd halb fichten vmb den Reschen von Lawff, Macht ℔ 15 dn. 26.

---

[140]) Eine zur Lorenzer Kirche gehörige Filialkapelle bei dem gleichnamigen Siechkobel (Krankenhaus), s. w. vor der Stadt.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein ein tag genüczt oben auf dem Windenpawm, das er die scheyben herfur porett vnd das dach pessert, im geben 20 dn., Macht . . . dn. 20.

Kalch kaüfft.

Item 7 sumer Kalch kaufft, ydes zu 40 dn. Item 5 dn. darubergeben. Item 7 dn. zu meßgelt, Macht in summa ℔ 9 dn. 22.

Summa Macht 96 ℔ 9 dn. 1 haller.

Blatt 9 b] In sant Bartholomeus wochen [= 21. bis 27. August) auß geben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 13.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht . . ℔ 16 dn. 14 hl. 1.

Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht . . ℔ 20 dn. 8.

In sant Egidien wochen [= 28. August—3. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer vnd Kuncz Langen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 4 taglon vnd 1 halbs zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht . . ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir, hynnen vnd auf dem steinpruch genüczt. Item 8 dn. vmb 1 ℔ smer, auch hinnen vnd auf dem perg genüczt, Macht dn. 17.

Summa der czweyer wochen Macht 166 ℔ 21 dn. 1 haller.

Blatt 10 a] In vnßer lieben frawen wochen gepurt [= 4.—40. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item [dem] Jungen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 12.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren nit sant Kunegund in dem Steynpruch, Macht ℔ 15 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 12 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

In des heiligen krewcz wochen exaltacionis [11. bis 17. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer 5 taglon zu 20 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 54 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 28 hll. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 23 dn. vmb 1 püch pappirs dem palirer. Item 22 dn. fur 1 schefflein mit pech. Item 2 dn. vmb kolen, als in die hütten, Macht ℔ 1 dn. 17.

Kalch kaüfft.

Item 5 sumer 1 firteil vnd ein halbs firteil kalch czalt, ydes zu 47 dn. Item 5 dn. 1 haller darvon zu meßen, Macht ℔ 8 dn. 17 hll. 1.

Summa der czeyer wochen Macht 177 ℔ 22 dn.

Blatt 10 b] In sant Matheus wochen [= 18. bis 24. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 tagloner 3 taglon zu 15 dn. Item dem Heinczen 4 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 57 dn. 10.

Item mer Künczen Langen 1 gulden czalt quatuor temporum gelt, Macht ℔ 7 dn. 10.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 1 gesellen 3 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 16 dn. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den esterichslaher.

Item 2 gesellen, yder 3 taglon zu 16 dn. Item Inn peyden 4 dn. zu padgelt, die haben stein geslagen zu dem esterich auf den newen sagerer, Macht ℔ 3 dn. 10.

Kalch kaüfft vnd czalt.

Item 4 sumer 3 firteil kalch, czalt ydes zu 36 dn. Item 5 dn. darvon zu messen, Macht ℔ 5 dn. 26.

Sust außgeben

Item 4 dn. 1 haller vmb 1 ℔ wagensmir. Item 8 dn. fur 1 ℔ smer, als hynnen genüczt zu den scheyben, Macht dn. 12 hll. 1.

Summa Macht 110 ℔ 17 dn. 1 haller.

Blatt 11 a] In sant Michahelis wochen [= 25. September—1. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item dem Heinczen 4 taglon zu 12 dn. Item aber 1 tagloner 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 16 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 16.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn, zu padgelt, wenn sie feyeren sant Otten tag nicht in dem steinpruch, Macht ℔ 16 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Den esterich slaheren.

Item 1 gesellen czalt 3 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item 1 gesellen 2 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 7 dn. 11.

Esterich Steyn genummen auß dem Marstall.

Item 5 karren fuder esterichstein gefurt auß dem Marstall, ydes czalt zu... [141]). Item von ydem geben zu furlon 4 dn., Macht dn. 20.

Sant furer czalt.

Item 7 fuder sancz czalt dem Peter, ydes zu 4 dn., Macht dn. 28.

Reder czalt zu rodeperren.

Item 4 redlein czalt Meister Kunradt Schedelfock, dem Wagner, ydes zu 20 dn., genüczt zu rodperren, do man mit auß der hütten den abhawerawm furt, Macht ℔ 2 dn. 20.

Summa Macht 91 ℔ 2 dn.

---

[141]) Die Zahl fehlt.

Zur Symbolik der Paradiesesdarstellung in Miniaturen des 13. Jahrhunderts.

Von **Mela Escherich.**

Haseloff beschäftigt sich in seiner »thür.-sächsischen Malerschule des XIII. Jahrhunderts«, Straßburg 1897, auf das eingehendste mit den rätselhaften Darstellungen der Paradiesesbilder und weist schließlich darauf hin, daß auf Grund literarischer Quellen noch Aufklärungen zu erhoffen seien.

Als literarische Quellen kommen für jene Zeit ganz besonders mystische Schriften in Betracht. In Nachstehendem ist es mir allerdings nur möglich, eine Dichtung heranzuziehen, die wesentlich jünger ist als die zu betrachtenden Miniaturen; doch dürfte dies ihren Wert für den vorliegenden Zweck kaum vermindern, da die in ihr gegebenen Sprachbilder sicherlich auf übernommenen Vorstellungen beruhen. Es handelt sich um das in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene »fließende Licht der Gottheit« von Mechthild von Magdeburg [1]. Betrachten wir zunächst die Miniaturen.

I. Psalterium des Landgrafen Hermann v. Thüringen. Stuttgart, Kgl. Hofbibliothek Fol. Nr. 24. Paradiesesbild Fol. 174 b. In der Mitte der thronende Abraham (bzw. Gottvater); auf seinem Schoß der jugendliche Lazarus (bzw. Christus). Neben dem Thron je zwei Frauen. Die Zunächststehenden empfangen von Christus Äpfel, die sie den andern weitergeben. Die Äpfel sind hälftig braun und rot. Aus Abrahams Haupt wächst ein stark ornamental gebildeter Baum (Baum des Lebens), in dessen Zweigen jugendliche Köpfe erscheinen. Unter dem Baume stehen wiederum vier Personen, nach Haseloffs Annahme ein Fürstenpaar mit Gefolge. Sie halten hellviolette Blumen in den Händen. Entstehungszeit etwa zwischen 1211 und 1217.

II. Psalterium, Wolfenbüttel, Herz. Bibl. Cod. Helmstädt 568 (521) Fol. 9 a. Die obere Hälfte der Bilder ist eine Verschmelzung der Majestas

---

[1]) »Das fließende Licht der Gottheit« von Mechthild von Magdeburg. Übertragen und erläutert von Mela Escherich. Berlin. Gebr. Paetel. 1909.

Domini und der Deësis. Christus erscheint, umgeben von den Evangelistensymbolen in der Mandorla; Maria und Johannes der Täufer beten ihn an. In der untern Hälfte thront Abraham-Gottvater mit dem Lazarus-Logos auf dem Schoß. Zu seinen Seiten steht je ein Baum, in dessen Zweigen jugendliche Köpfe erscheinen. Unter den Bäumen stehen Jünglinge, die die Bäume schütteln.

III. Psalterium, Maihingen, Fürstl. Bibl. Lat. I, 2, 4° 23. Initiale des 102. Psalms. Abraham hält in einem Tuche drei kleine Gestalten, von denen zwei sich umarmen; der dritte hält eine Blume hoch. »Vor Abraham steht eine jugendliche Gestalt in gemustertem Gewande, die Hände vor der Brust zusammenlegend, offenbar im Gebet. Links ein Zweiter mit einem Kranz im Haar, ... mit der Linken eine Blume erhebend, rechts ein dritter, ... mit der Linken eine rote Blume pflückend ... Im Hintergrund stehen vier große Bäume, auf jedem sitzt ein Vogel.« (Haseloff.)

Hierzu sei zunächst aus dem »fließenden Licht« Buch II, XXV herangezogen: Jesus im Gespräch mit der minnenden Seele:

> ... ich warte Dein im Baumgarten der Minne
> Und breche Dir die Blume der süßen Einung
> — — — — — — — — — —
> Da neige ich Dir den höchsten Baum meiner heiligen Dreifaltigkeit.
> So brichst Du denn die grünen, weißen, roten Äpfel
> Meiner sanften[2]) Menschheit
> Und so beschirmt Dich der Schatten meines heiligen Geistes
> Vor aller irdischen Traurigkeit.

Ferner die himmlische Hochzeitsszene Buch VII, XXXVII. »... die reinen, minnenden Jungfrauen, die sollen fürbaß folgen dem edeln Jüngling Jesus Christus, der reinen Magd Kind, der ganz von Minne ist, wie er war mit achtzehn Jahren. So ist seine Person den Jungfrauen allerminniglichst und allerschönst. So folgen sie ihm mit wonniger Zartheit in die blühende Wiese ihres reinen Gewissens. Da bricht ihnen der Jüngling die Blumen aller Tugenden, da machen sie die edlen Kränze davon, die man zu der ewigen Hochzeit tragen soll.«

Wir haben also hier den gleichen Kreis symbolischer Bilder: die Äpfel, die Blumen, den Baum, die Jungfrauen, den jugendlichen Christus. Die Minne (bzw. das Paradies) wird mit einem Baumgarten verglichen, in dem man die Blumen der Liebe pflückt. Auf I scheinen die Blumen, die die Minnenden in den Händen tragen, Nelken zu sein. Die Nelke war im Mittelalter die Blume, die sich Liebesleute schenkten. (Ein Brauch, der in manchen

---

[2]) Stierling (Studien zu Mechthild von Magdeburg, Dissertation 1907) übersetzt »saftigen Menschheit«.

Gegenden im Volk noch heute besteht.) Die Liebe verleiht aber ein höheres Schauen. Diese Bedeutung wohnt den Blumen inne, wenn die Seele, IV, XII, von Gott sagt:

> Ja, ich frage ihn wohl, wann wir wollen gehn
> In die Blumen der heiligen Erkenntnis.

Das Blumenbrechen ist die Beschäftigung mit der Minne. In II, III kommt der hl. Geist zur Seele und spricht: »Ihr sollt wünschen und begießen und beten und Blumen streuen.« Darauf erwidert die Seele: »Wenn ich wünsche, so muß ich mich schämen; so ich begieße, so muß ich weinen; so ich bete, so muß ich hoffen; so ich Blumen breche, so muß ich minnen.«

Also sowohl Jesus als die minnende Seele pflückt Blumen. Die Vorstellung des Blumenbrechens finden wir noch im 15. Jahrhundert erhalten, im sog. »Paradiesgärtlein« der Tafelmalerei, wo Heilige und Engel sich damit vergnügen. Ein selteneres Motiv scheint das Brechen der Äpfel zu sein. Es steht im Zusammenhang mit den Ideen vom Lebensbaum.

Der Baum mit den jugendlichen Köpfen findet sich schon in byzantinischen Darstellungen. Er entspricht der neuplatonischen Vorstellung vom Logos als der Idee Gottes von der Menschheit. Das Motiv der Äpfel ist offenbar nordisch; eine Erinnerung an Idunas ewige Jugend verleihende Äpfel. Das Pflücken vom Baum des Lebens erscheint als Gegenstück zu der alttestamentlichen Szene, wo Eva den Apfel bricht, der den Tod in die Welt bringt. Wie dort Eva den Apfel weitergibt, so tut es auf I der in Gottvaters Schoß unter dem Baum des Lebens sitzende Logos. Die Äpfel sind braun und rot, während sie Mechthild grün, weiß, rot, die Farben der geistlichen Tugenden (s. Dante, Fegfeuer XXX), schildert. Jedoch findet sich bei Mechthild II, IV, folgende Symbolik: Eine »arme Dirne« wird in eine Kirche entrückt, wo sie eine Heiligenversammlung schaut. »Da sah sie auch sich selber an, ob sie bleiben dürfte bei ihrer Geringheit. Da hatte sie nur einen rotbraunen Mantel, der war gemacht nach dem Rot der Minne und nach dem Braun der Sinne.« Diese Bedeutung würde wohl auch für die Äpfel des Lebensbaums passen.

Die Äpfel sind also, wenn wir bei dem Bilde Mechthilds bleiben dürfen, die Menschheit Christi, die sich der minnenden Seele hingibt. Sie sind die Früchte vom Baume der hl. Dreifaltigkeit, als deren Wurzel Gottvater (I), als deren Schatten (Mechthild II, XXV) der hl. Geist erscheint. Diese Menschheit Christi dürfen wir sonach auch in den jugendlichen Köpfen erkennen, die in den Zweigen des Lebensbaumes schimmern. Die frühere Deutung als »Seelen der Gerechten« kann nicht richtig sein; denn welchen Sinn hätte die Darstellung II, wo Jünglinge die Bäume schütteln? Hier

kann es sich nur wieder um die Szene des Früchtebrechens (oder -Schüttelns) handeln.

Janitschek glaubte in den vier oberen Gestalten in I den Landgrafen Hermann und seine zweite Gemahlin Sophie nebst den ältesten Kindern Hermann und Irmengard erkennen zu dürfen, wogegen Haseloff meint, daß es sich einfach um ein Fürstenpaar mit Gefolge handle; hier könne so wenig nach Namen gesucht werden, wie bei den Seligen und Verdammten des Jüngsten Gerichts. Dagegen hält H. von den vier Frauengestalten der untern Reihe (Apfelszene) die eine der links stehenden, durch vornehme Kleidung auffallende für die verstorbene erste Gemahlin des Landgrafen. Die Porträtfrage mag hier unberührt bleiben. Was die verschiedene Kleidung betrifft, so verweise ich jedoch wiederum auf Mechthild. Die minnende Seele trägt ein Hofkleid, das ihr Christus reicht. Der Ton der höfischen Dichtkunst diktiert hier die Auffassung. Sehr ausführlich werden alle Einzelheiten »das Hemd der sanften Demütigkeit«, »das weiße Kleid der Keuschheit«, »der Mantel des hl. Rufes« geschildert. Dann wieder ist der Schmerz das Hochzeitskleid der minnenden Seele. In der oben angeführten Kirchenvision finden wir verschiedene Kategorien von Seligen. Da sind »Leute in weißen Gewändern, die hatten kein Haar; aber sie hatten einfache Kronen auf ihren Häuptern. Das waren jene, die nicht hatten gelebt nach der Ehe (dem Neuen Testament). Die Zierde des Haares — das sind die guten Werke — hatten sie nicht.« Ferner »schöne Leute, gekleidet mit vielfarbigen Kleidern, ... gezieret mit schönem Haar der Tugenden«. Ferner »schöne Leute viel, ... mit rosenfarbenen Kleidern, ... die hatten ein schönes Abzeichen der Witwen und eine Krone der freiwilligen Keuschheit.« Die Krone resp. die schöne Kleidung hat also symbolische Bedeutung, und diese könnte sonach in I für das »Fürstenpaar« resp. die Landgräfin Sophie gelten.

Einen besonderen Sinn hat auch der Blumenkranz. Mechthild erblickt in ihrer Vision vom Himmelreiche III, I die Prediger in feurigen Gewändern mit Blumenkronen im Haar. Die Blumen sind die Gottesworte, die sie auf Erden gelehrt haben. Und »einen Blumenkranz zum Lohne« soll ein redlicher aber noch ungeübter Streiter Christi (IV, XVIII) erhalten, für den Mechthild betet. Ebenso erblickt sie in V, XXII die Dominikaner mit goldnen Kränzen geschmückt. St. Dominikus trägt ein weißes Kleid der Keuschheit, ein grünes Kleid der wachsenden Gottesweisheit und ein rotes Kleid der geistigen Marter. Er schmückt einen soeben zum Himmel kommenden Bruder mit einer leuchtenden Krone.

In III sehen wir drei Menschen auf der Paradieseswiese, von denen zwei sich mit Blumen beschäftigen; der dritte, betende, trägt einen Kranz im Haar und ein reiches Gewand. Vielleicht handelt es sich hier um die

verschiedenen Grade des Minneweges; vielleicht auch um verschiedene Arten von Seligen. Das Mittelalter klassifizierte gern. Dann hätten wir vielleicht in dem Boten mit dem Blumenkranz eine Verkörperung des Predigerstandes zu erkennen. Ein Gegensatz liegt auch in dem Pflücken der Blumen und in dem Beten. Ebenso in II, wo von den fünf Jünglingen unter den Lebensbäumen nur vier mit dem Schütteln beschäftigt sind, während ein Fünfter in stiller Betrachtung versunken im Schatten des einen Baumes sitzt. Ich möchte dieses Motiv als Darstellung der vita activa und contemplativa auffassen.

Zum Schluß noch eine Notiz über die Vögel in III. Haseloff bezieht sie auf den Zustand der erlösten Seelen nach Ps. 124, 7: »Unsere Seele ist entronnen, wie ein Vogel dem Strick des Voglers, der Strick ist zerrissen, und wir sind los.« Hierzu sei als Ergänzung die schöne Stelle bei Mechthild VII, LXI erwähnt: »Daß der Vogel lang auf der Erden ist, damit verwöhnt er seine Flügel und seine Federn werden schwer. So hebt er sich auf in die Höhe und lüftet seine Federn und ziehet sich auf eine Höhe also lange, bis er die Luft ergreifet, so kommt er in Flug. Je länger er flieget, je wonniglicher er schwebet, kaum daß er noch das Erdreich berühret, um sich zu laben. Also hat ihm der Minne Flügel die irdische Lust benommen, gleicherweise sollen wir uns bereiten, so wir zu Gott sollen kommen. Wir sollen die Federn unsrer Sehnsucht immer aufwiegen zu Gott.« Diesem platonischen Bild (»Wisse, es sind der Seele die Flügel gewachsen« usw. und »die Seele war einst geflügelt; sie war ganz Flügel« Phaidros) folgt ferner II, XXIV: »Die gebundene Minne wohnet in der Seele und steiget über menschliche Sinne und nimmt dem Körper seinen Willen. Sie läßt ihre Flügel nieder und horchet nach der lautlosen Stimme und sieht in das unbegreifbare Licht und wirbt mit großer Begierde um ihres Herrn Willen.« Hierzu paßt das Bild der auf Zweigen ruhenden Vögel in III. Die Seele wird gern Vögeln, zuweilen auch Tauben, verglichen. So heißt es VII, XXV »Ich muß fliegen mit Taubenfedern«. Solche Vergleiche sind schon dem 12. Jahrhundert geläufig. In einem Regensburger Missale (München, Reichsarchiv) finden wir in einer der obigen ganz ähnlichen Paradiesesdarstellung Tauben auf Sträuchern sitzend.

Wir sehen, es handelt sich bei Mechthild um übernommene Vorstellungen. Analogien sind gewiß in der älteren mystischen Literatur vorhanden. Immerhin bleibt es von Interesse, daß die Provenienz der Dichtung wie zum Teil der Handschriften eine in weiterem Sinne lokale ist.

Literaturbericht.

Architektur.

Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte von Dr. **Richard Hartmann.** Verlag von E. Heitz u. Mündel. Straßburg.

Das Thema führt uns in die Sphäre des letzten Absterbens der unersetzlichen Kulturwelt der klassischen Antike und entrollt jenes düstere Bild der Weltgeschichte, daselbst die jedem feineren Geistes- wie Seelenleben abholden orientalischen Barbarenbanden die niedere Mission ihrer Stämme, nämlich das brutale Vernichtungswerk zahlreicher in die früheste Epoche menschlicher Bildung emporreichender Staaten zu erfüllen begannen. Durch Jahrhunderte hatte das römische Reich mit dem Aufgebote höchsten Feldherrntalentes und Heldenmutes die stets an Zahl wachsende Invasion der sogen. parthischen Fürsten wie arabischen Häuptlinge abgewehrt, bis nach seiner von dem Weltgeschicke bestimmten Zersetzung und zeitlichen Auflösung seiner zentralisierenden Macht auch dessen Widerstandsfähigkeit entwich und hiernach das östliche Reich allmählich dem Raube der Barbaren anheimfiel. Den ursprünglich selbst im ewigen Streite unter sich lebenden, an energischer Befähigung zu vereinter selbstbewußter Tat unfähigen arabischen Horden erstand in der ihre ebenso sinnliche wie grausame Natur befriedigenden Religion eines Mohammed ein bindendes Element, das zum Fanatismus des Glaubens gesteigert die im Wesen geschiedensten Völkergruppen zu einheitlichen Bunde vereinigte und zu todesmutigen Taten entflammte. Nach langandauernden Kriegszügen endete bekanntlich jene Völkerbewegung damit, daß die fraglichen orientalischen Stämme mit Vertilgung aller höheren Kultur die weiten Gebiete vom inneren Asien bis Mittelmeere, Ägypten nebst der Nordküste Afrikas überfluteten und zur Wüste umgestalteten, die sie zum größeren Teile mit mordgierigen Räuberstämmen bevölkerten.

Die Schilderung der politischen Schicksale, welche in jener Periode Palästina trafen, mit Einschluß des durch die neue Religion bedingten geistig wie künstlerisch veränderten Lebens nebst Einflechtung jener Momente, welche jene finstere Zeit mit dem Lichtstrahle menschlichen, auch jenen arabisch-türkischen Stämmen teilweise eigenen Fühlens und künstlerischen

Schaffens erhellte, hat unser Autor sich zur Aufgabe gestellt. Als Kern seines Themas wählte derselbe die Erscheinung wie Baugeschichte der von den Muslim in Syrien zumeist verehrten Kultstätte des sogen. Felsendomes in Jerusalem, dessen Entstehung wie Geschick unzertrennlich mit den staatlichen Verhältnissen des Landes verbunden sich erweist. Der bisher Omar-Moschee benannte Bau ist auf dem Felsenplateau des alten jüdischen Tempelbezirkes errichtet und verdankt seine neben Mekka und Medina hochgestellte religiöse Bedeutung einer angeblichen Vision Mohammeds, welcher im Schlafe durch ein Zauberroß nach Jerusalem getragen und zuerst an jener Stelle des einstigen jüdischen Opferaltares Allah seine Verehrung dargebracht haben soll.

Aus der überaus gründlichen Durchforschung und Sichtung der vielfach schwer verständlichen wie meist phantastisch unbestimmten südländischen Quellen geht hervor, daß das Bauterrain des Felsendomes seit der Zerstörung des Jahwetempels unbebaut blieb, so daß Hartmann mit Recht die erste Entstehung eines Betortes daselbst in die Frühperiode der Omajjadenzeit versetzt. Hiernach soll der Chalif Abdalmalik 685—705 den Grundstein zu der Sachra (dem Betorte auf dem Felsen) gelegt oder doch das bereits begonnene Werk zur wirklichen Durchführung gebracht haben.

Nach den Traditionen hatten sich die gebildeten Elemente der Araber schon frühe der hellenistischen Bildung angeschlossen und sind dementsprechend ihre ersten Versuche monumentaler Kunst mit Sicherheit auf gräkoitalische Künstler zurückzuführen. Der anfänglich wohl noch einfach ausgestattete Felsendom geht in seinem Grundplane untrüglich auf spätrömische Zentralbauten zurück und wurde füglich von einem byzantischen Meister entworfen. Im übrigen bewährt sich nach des Autors treffender Anschauung das Werk als eine islamische Bauschöpfung welche in ihren auf antiken Säulen ruhenden, ohne organische Einheit sich entwickelnden Bogen wie Deckenwerke ein noch im Werden begriffenes Kunstschaffen verrät und konstruktiv niemals auf ein Isodomwerk mit Steinkuppel und noch weniger zur Überwölbung der schiefen Seitenhallen vorgesehen sein konnte. In gleicher Weise muß die äußerlich oktogonale Gestalt des Tempels, welche ehedem nur als Übergangsform in dem spätrömischen Zentralbaue sich kundgab und schon bei der Hagia Sophia zu Konstantinopel der quadratisch abgeschlossenen Umfassungsmauer gewichen war, an ein von der zeitlichen byzantischen Kunst abweichendes Motiv erinnern, welches voraussichtlich mehrfach noch im Osten gepflegt wurde. Die Wahl der Holzkuppel war somit durch die Not bedingt wie anderseits das leichtere Material der noch unsichern arabischen Technik zu statten kam. Nicht minder charakteristisch erscheint, im Gegensatz zu der im Äußern halb verdeckten Kuppel der antiken Zentralbauten,

hier ein völlig frei entwickelter äußerer Kuppelaufsatz, welcher in seiner etwas überhöhten Gestalt als ein Merkmal der orientalischen Bauweise bis in unsere Tage sich manifestiert. Inwieweit letztere schon im Beginne durchgebildet war, bleibt unentschieden, wogegen der jetzt noch bestehende Kern des Werkes auf die besagte Omajjadenherrschaft zurückzuleiten ist. Als nämlich nach der Schlacht am großen Zab 750 das Geschlecht der Abbassiden die Herrschaft in Syrien antrat, behielt der Felsendom unverändert seine religiös geheiligte Bedeutung und blieb nach eingehender Schilderung der einheimischen Schriftsteller in der anfänglichen Form, mit noch prächtigerer Ausstattung fortbestehen. Nachdem ein Erdbeben 1016 den Einsturz der ursprünglichen (wahrscheinlich nicht überhöhten) Kuppel herbeigeführt hatte, so wurde dieselbe auf Befehl des Abû 'l-Hasan Alî im Jahre 1022 mit der jetzt noch sichtbaren doppelten Holzstruktur wieder hergestellt, gleichwie man an den weitern Teilen der Moschee mannigfache Verbesserungen ohne durchgreifenden Umbau vornahm.

Unter der Despotengewalt der türkischen Seldschucken, welche 1070 als Herren von Jerusalem auftraten, wurde den Abendländern der Zutritt zur Grabeskirche Christi verboten, welche Gewalttat zu den Heerzügen der Kreuzfahrer den drastischen Anstoß darbot. Das fränkische Kreuzheer bemächtigte sich 1099 bekanntlich der Stadt Jerusalem, bei welcher Gelegenheit der Normanne Tankret die in dem Felsendome vorhandenen Kostbarkeiten plünderte. Unter dem ersten Patriarchen Arnulf und später Gottfried gab man den Bau insofern seiner sakralen Bestimmung zurück, als derselbe als Templum domini zur christlichen Kirche innerlich hergerichtet, und 1140 von den Legaten des Papstes eingeweiht wurde. Das Gebäude, welches fürder unter dem Schutze des Ritterordens der Milites Christi stand, behielt, wie so mannigfache Augenzeugen, (unter welchem der Würzburger Priester Johann durch seine klare Darstellung sich auszeichnet), bezeugen, hierbei seine anfängliche Struktur und blieb in seiner neuen Ausstattung intakt bis zum Ende der abendländischen Macht bestehen.

Hatten die gegenseitigen Kriege der südländischen Häuptlinge den Christen ehedem ihre Erfolge und Eroberungen Palästinas gesichert, so trat bald deren sich konsolidierende Macht denselben als vernichtende Kraft entgegen. Der Chalife Nûr-ed-dîn hatte in Verbindung mit dem Fatimiden 'Adîd das muslimische Banner über Ägypten, Mesopotamien, Syrien nebst Damaskus ausgedehnt, nach deren Tode der Sultan Jûsuf ibn 'Ajjûb Salâh-ed-din, der berüchtigte Saladin, das fränkische Königreich einschloß und in der blutigen Schlacht bei Hittîn das Herz der Kreuzfahrer vernichtete. Da hierauf Jerusalem unhaltbar geworden, so wurde das Templum domini der Retter der Besatzung, indem der Kommandant Balian bei Nichtannahme der Kapitulationsbedingungen mit Zerstörung des Felsendomes und der

'Aksâ-Moschee drohte, worauf Saladin der Bevölkerung 1187 freien Abzug gewährte. Der Felsendom wurde sodann nach Entfernung aller christlichen Wahrzeichen so gut als tunlich in den alten Zustand zurückversetzt und nach solenner mit reichen dekorativen Zierraten, und Emblemen versehener Ausstattung 1189 wieder als Moschee eingeweiht.

Der zweite Kreuzzug nahm bekanntlich einen für das Christenheer unglücklichen Ausgang. Als unter den blutigen Bruderkämpfen im Hause der Ejjubiden Kaiser Friedrich II. im Jahre 1229 in Jerusalem seinen friedlichen Einzug gehalten hatte, blieb der Felsendom als Moschee fortbestehen. Nach abermaligen Mißerfolgen der Abendländer kam der Bau noch einmal um den Preis der Unterstützung des Chalifen von Damaskus gegen 'Ajjub von Ägypten 1244 in christlichen Besitz, worauf der Sultan von Ägypten in Verbindung mit dem türkischen Chowaresmier Syrien nebst Jerusalem mit Gewalt zurückeroberten und nach Niedermetzelung der Einwohnerschaft für alle Zukunft das Heiligtum seiner ursprünglichen Bestimmung als islamische Kultstätte zurückgab. Die dauernden inneren Zwistigkeiten hatten die Machtbetätigung der ägyptischen Fürsten gebrochen, hülflos gegen die Einfälle der bestialischen Mongolen mußten sie dem ersten Mamelukensultan al-Mu'izz 'Aibek 1250 die Oberherrschaft abtreten, dessen naturkräftige Scharen nach Zurückdrängung der Mongolen künftig das Banner des Islam führten. Die kommende Epoche war für Jerusalem sowie den Felsendom eine günstige, indem trotz dem steten durch Intrigen und Mordanschläge der Emire veranlaßten Thronwechsel der Landfrieden in Palästina gewahrt blieb. Selbst unter der Dynastie der Tscherkessen 1382 und dem Einfalle der Mongolen unter Timur war unser Kultheiligtum keiner Profanierung ausgesetzt. Ebenso verursachte das durch einen Blitz entzündete Dachwerk nur einen vorübergehenden Schaden, indem dasselbe unter az-Mudsetir-ed-dîn 1447 baldigst in verfeinerter Gestalt renoviert wurde.

Das allmählich in sich zerfallende syrisch-ägyptische Mamelukenreich fand in der Folge seinen Untergang durch die Tatkraft der Osmanen, welche nach Eroberung von Byzanz auf Grundlage der seldschukischen Herrschaft unter ihrem Großsultan Selim das Gebiet des ägyptischen Sultanates sich unterwarfen und so ihre Gewalt über Damaskus, Jerusalem, Gaza sowie die dem Halbmonde untertänigen Länder Afrikas ausdehnten. Der Nachfolger Selims, der in der Weltgeschichte berüchtigt bekannte Suleimân 1522—1566, dessen Heerzüge sich bis zu den Toren Wiens erstreckten, war der Baukunst in weitestem Sinne gewogen. Unter seinem Regime wurden jene Verschönerungen und Ausbesserungen des Felsendomes durchgeführt. deren harmonisch treffliche Wirkung noch jetzt ungeteilt von allen Augen-

zeugen bewundert wird. So sind die Wandbekleidungen mit Fayence-Platten zum Ersatze der defekten antiken Mosaiken, ein Teil der innern Marmorinkrustation, viele der formvollendetsten, farbenreichen Arabesken und vor allem die in schön gemusterten Gipsplatten gefaßten gemalten Fenster sein Werk, welche Dekorationen in ihrer dauerhaften technischen Bildung bis zum heutigen Tage ihre prächtige Erscheinung bewahrten.

Das von reichhaltigen Kommentaren mit Angabe der Originalquellen begleitete Werk unseres Autors, dessen kunsthistorische Darstellungen wir nur in großen Umrissen berührten, bietet in mannigfacher Richtung einen wissenschaftlich tiefen, bisher wenig bekannten Einblick in die nachrömische Geschichte der so wechselreichen Herrschaft wie der Geschicke und Kunstbetätigung Palästinas unter dem Szepter des Islam, so daß dessen Studium jedem Archäologen schätzenswerte neue Gesichtspunkte darbieten muß. Leider hat Herr Hartmann die Beigabe eines zum klaren Verständnis des Felsendomes für den Laien unerläßlichen Grundplanes wie Durchschnittes unterlassen. Nicht minder können die aus fremden Sprachen entlehnten, ohne Übersetzung in den Text eingedruckten langen Zitate doch einzig für einen sehr beschränkten Leserkreis verständlich sein, wonach die sonst so verdienstvolle Schrift schwerlich die erwünschte Verbreitung in weiteren Volkskreisen finden dürfte.

Dr. *J. Prestel*, Architekt.

Max Ermers. Die Architekturen Rafaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 64.) Straßburg 1909.

Die Architekturen in den Bildern Rafaels sind in zweierlei Beziehungen wichtig: einmal lassen sie sich für sich betrachten als in das Bild hinübergeretteter Entwurf, dem die materielle Verwirklichung nicht vergönnt gewesen. Sodann können diese idealen Bauwerke eine Unterstützung der Komposition des Bildes abgeben.

Diese doppelte Bedeutung der gemalten oder — wie für die Teppiche — vorgezeichneten Architekturen hat Max Ermers in trefflicher, ausführlicher Weise an dem gesamten hier in Betracht kommenden Werke Rafaels dargelegt. Er vertieft und bereichert dadurch beträchtlich unsere Vorstellung von dem baukünstlerischen Talent dieses größten aller Architekturdilettanten, von dem Crowe und Cavalcaselle so treffend sagen, »daß seine architektonische Bildung mehr genial als gründlich war«.

Um auf die interessantesten Resultate einzugehen, die die Ermerssche Untersuchung gezeitigt hat, sei zuerst die Attribution des Hallenbaus im Hintergrunde der Dichterkrönung des Enea

Silvio in dem Fresko Pinturicchios in der Dombibliothek zu Siena, an Rafael hervorgehoben. Der Verf. befindet sich damit in Übereinstimmung mit Schmarsow, Steinmann und auch Geymüller, der sich zwar noch keine definitive Meinung über die Zugehörigkeit dieses interessanten gemalten Hallenbaus gebildet hat. Freilich was Ermers an Details, Gesimsprofilen, Pilasterformen usw. vorbringt, hält m. E. doch nicht stand gegenüber dem noch völlig Quattrocentohaften der Gesamtanlage. Nach dem durchaus klassischen Tempel des Sposalizio-Bildes von 1504, der eine höchst energische Zusammenfassung der Baumassen und eine kraftvolle Steigerung derselben in dem Kuppelmotiv, dem alles beherrschenden zentralen Körper, aufweist, erscheint uns der ganz linear empfundene, feingliedrige Fassadenbau aus dem Fresko des Pinturicchio für die architektonische Entwicklung Rafaels nicht mehr organisch, kunsthistorisch nicht mehr möglich: dort ein prachtvoll konzentrierter Rhythmus des Gebäudekubus, hier eine flächenhafte Ausbreitung, deren Hauptwirkungsabsicht in der bewegten Silhouette liegt, die Abschnitte der Senkrechten, die Traveen, gleichmäßig behandelt, nicht rhythmisiert, sondern nur locker gereiht.

Von den römischen Arbeiten spielen die Fresken der Stanzen naturgemäß eine Hauptrolle: mit Recht macht Ermers Front gegen die Zuweisung der berühmten Architektur der Schule von Athen an Bramante; sie gehört Rafael, obwohl sich die deutlichsten Beziehungen zwischen der Philosophenhalle und dem Grundriß Bramantes für St. Peter nachweisen lassen (vgl. Tafel IX, Fig. a und b).

Die Schule von Athen stellt sich in ihrer wohlräumigen Hallenarchitektur, in ihrer schönen, reichen, aber in den Massen stets noch gemäßigten Gliederung als reinster architektonischer Ausdruck der nur kurzen Hochrenaissance dar. Der nächste Hallenbau, der des Heliodorbildes, gibt sich bereits als beginnendes Barock. Wie jener befindet er sich in seiner Formengebung in Abhängigkeit von der ersten römischen Manier des Bramante. Sein Grundriß, ein Langhaus aus Kuppeln mit dazwischengeschobenen Tonnen, welche auch in die sonst flach gedeckten Seitenschiffe übergreifen, geht auf den Entwurf des Fra Giacondo für St. Peter zurück (Tafel XIII, Fig. a und b) und steht ferner wohl auch noch in Zusammenhang mit Sta. Giustina in Padua, einem 1505 begonnenen Bau, der seinerseits wieder auf das Grundrißsystem von S. Antonio zurückgeht, welches bereits dem 13. Jahrhundert entstammt. Diesen Zusammenhang begründet Ermers durch die von Wilhelm Vöge glaubhaft gemachte Annahme eines Paduaner Aufenthalts Rafaels im Jahre 1506; damals traf er mit Fra Giocondo zusammen, der im Dienste der venetianischen Republik stand.

Die Architektur des Tempels im Heliodorbilde zeigt runde, schwellende Formen: die Kolossalsäulen unter den Kuppeln als Träger sind aus dem hier gleichfalls verwendeten doppelten Säulenmotiv des Bramante reduziert. Eine Vereinfachung der Formen ins geradlinig Primitive bringt der Kerker Petri auf dem die Befreiung behandelnden Fresko der Stanza d'Eliodoro. Ermers leitet diesen neuen »kyklopischen« Stil Rafaels, der mit mächtigen Baublöcken arbeitet und schweren, ganz unprofilierten Gesimsplatten, aus der ultima maniera des Bramante und dem direkten Einfluß der römischen Antike ab; betrieb doch Rafael in dieser späteren Zeit eifrige Studien an den römischen Bauresten. Der ultima maniera Bramantes ist auch noch der Rundtempel des Teppichbildes »Pauli Predigt in Athen« untertan: seine sehr verwandte Analogie stellt sich in dem berühmten Tempietto bei S. Pietro in Montorio dar. Völlig den gleichen Stil repräsentiert endlich der Palast der Segensloggia im »Borgobrand«: er trägt das nämliche Datum 1515 wie der Palazzo Vidoni, der seinerseits wieder die engste Verwandtschaft zu dem eigenen Palaste des Bramante besitzt. Die Rekonstruktion, die Ermers auf Tafel XVI seines Buches von dem Palast der Segensloggia in einer Zeichnung von Jan Antoniewicz vorführt, scheint mir nicht in allem richtig und im ganzen zu kühn zu sein: Woraus schließt Max Ermers auf die Fünfzahl der Achsen? Es ist ferner kein innerer Grund vorhanden, das Fenster mit dem an der Basis durchbrochenen Giebel, das wir in seitlicher Ansicht an der in die Bildtiefe führenden Front der Segensloggia sehen, nochmals als Mittelakzent in die Längsfassade einzuführen. Muß es doch als Pleonasmus erscheinen, dieses zentralistisch wirkende Ädikulafenster in die Reihe der an sich schon stark mit Über- und Unterordnung operierenden Palladiomotive hineinzustellen. Auch im Detail ist dieses Ädikulafenster nicht glücklich getroffen: die weite, häßliche Öffnung, die bis zur Hängeplatte der durchbrochenen Giebelbasis geht, ist viel zu hoch geraten; ich stelle mir die Rekonstruktion so vor, daß zwischen die Gebälkkämpfer eine eingestufte Tafel eingeschoben ist nach Analogie des Tempelportals, das im Hintergrunde des Teppichs mit der Heilung des Lahmen zu sehen ist. Für die kühne Rekonstruktion der Segensloggia durch Ermers sind im Fresko selbst zu wenig Daten vorhanden: »An des Malers Bauten kann niemals der strenge Maßstab des alles Einzelne fertig ausdenkenden Architekten gelegt werden«, schreibt ja unser Autor selber auf S. 100, und hier im Borgobrand-Fresko hat sich Rafael über die Segensloggia sicher weniger architektonische, als malerische Gedanken gemacht, da er überhaupt nur eine einzige Fassadenachse ausführt und diese nicht einmal bis obenhin, bis zum Kranzgesims vollendet.

Zum Schluß sei noch die interessante Grundrißrekonstruktion des Tempels von Jerusalem im Teppichbilde der Heilung des Lahmen erwähnt (Tafel XVII, Fig. a): Es ist ein »Quadroprostylos«, eine quadrate Cella mit auf allen Seiten je zwei nach den Ecken zu gerückten Eingängen. Die nach den vier Richtungen ausstrahlenden Vorhallen bestehen aus sechzehn gewundenen Säulen, über deren »Elefantenformen« Ermers sehr gute Genealogien entwickelt (S. 89 bis 97).

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Skulptur.

Adolfo Venturi. Storia dell' Arte Italiana. Tomo VI. La scultura del Quattrocento. Milano, H. Hoepli, 1908.

Groß muß der Mut des Mannes sein, der sich an die Aufgabe macht, eine Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben. Die Stoffmasse ist so kolossal und in ihrer Zusammensetzung so verschiedenartig, daß man beinahe von vornherein zweifeln möchte, ein einzelner könne imstande sein, diese Materie zu bewältigen. Und nun kann dieser eine nicht einmal seine ganze Kraft ausschließlich in den Dienst dieses Unternehmens stellen, sondern kann ihm nur soviel Zeit widmen, als seine Lehrtätigkeit ihm übrig läßt.

Aber »mildernde Umstände« kann es bei der Beurteilung wissenschaftlicher Arbeiten wohl nicht geben. Niemand ist gezwungen, eine Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben. Wer es tut, muß gewärtig sein, daß man ihn bei dem fertigen Werk nur danach fragt, ob er der sich gestellten Aufgabe Herr geworden ist.

Es ist bereits nach dem Erscheinen der früheren Bände des Venturischen Werkes von verschiedener Seite ausgesprochen worden, daß die Arbeit nicht das ist, als was sie der Verfasser bezeichnet, eine Geschichte der italienischen Kunst, und von diesem sechsten Bande muß gesagt werden, daß er auch keine Geschichte der Quattrocentoskulptur ist, sondern eine Sammlung von Viten der italienischen Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts.

Gegen eine solche Vitensammlung ließe sich — von dem ihr nicht zukommenden Titel »Geschichte« abgesehen — nichts einwenden, vorausgesetzt, daß die einzelnen Biographien gut gearbeitet sind.

Um zu zeigen, wie Venturi gearbeitet hat, halte ich es für besser, einen Abschnitt eingehender zu kritisieren, als ein langes Verzeichnis aller Stellen, an denen ich Anstoß genommen habe, zu geben, da ich meine, daß Aussetzungen nur dann rechten Wert haben, wenn sie begründet werden,

und das würde sehr weit führen. Wenn ich nun zur Charakterisierung der Arbeitsweise Venturis seine Behandlung der Frühzeit Minos herausgreife, so möchte ich betonen, daß diese Partie nicht etwa eine ganz ausnahmsweise mißratene ist, sondern daß ich sie wählte, weil sie sich ohne allzu großen Raumaufwand genügend kritisieren läßt.

Mit nicht mehr als 36 Zeilen tut Venturi zunächst die fünf Werke ab, die man bisher für Jugendarbeiten Minos hielt, die Büsten des Niccolo Strozzi und des Alexo di Luca Mini im Kaier Friedrich-Museum, sowie die beiden Mediceerbüsten und diejenige des Rinaldo della Luna im Bargello. Dabei enthalten diese wenigen Zeilen nicht etwa ausschließlich oder vorwiegend stilkritische Argumente, sondern neben der Mitteilung der Inschriften Äußerungen, die für die Zuschreibungsfrage gar keine Bedeutung haben. So werden verhältnismäßig eingehend die häßlichen Züge des Strozzi beschrieben, als ob es irgendwie unglaubhaft wäre, daß Mino eine häßliche Persönlichkeit porträtiert habe. Das, was Venturi an stilkritischen Argumenten gegen die Attribution an Mino vorzubringen weiß, ist vage und allgemein. Mit ein paar Worten, wie »non richiama nessuna opera di Mino«, ist die Sache erledigt.

Die Büste des Niccolò Strozzi trägt die problematische Signatur: IN . VRBE. A. MCCCCLIIII . OPVS NINI. Wir haben kein sonstiges Zeugnis, daß Mino im Jahre 1454 in Rom gewesen wäre; die Annahme, dem Bildhauer oder dessen Gehilfen sei beim Einmeißeln des Namens ein Versehen passiert und statt Nini sei Mini zu lesen, ist sicherlich nicht unbedenklich. Aber diejenigen, die diese Hypothese aufgestellt haben, versuchten doch wenigstens eine Lösung des Rätsels. Venturi hält es nicht der Mühe für wert, das Problem zu diskutieren. Bei der Inschrift der Büste des Alexo di Luca Mini behauptet Venturi dann, dieselbe sei falsch interpretiert worden. Von wem? Bode, der die Büste in die Literatur eingeführt hat, hat klar und deutlich gesagt, daß das Wort Mini hier nicht als Name des Meisters, sondern als Familienname des Dargestellten anzusehen ist. Die Zuschreibung hat er allein auf den Vergleich mit anderen Arbeiten des Künstlers, speziell der Mediceerbüsten im Bargello gegründet. Diese finden aber nun auch keine Gnade vor Venturis Augen, der die unglaubliche Vermutung ausspricht, diese Stücke seien Kopien verlorener Originale, Kopien, die für eine angebliche Ahnengalerie im Auftrage der zur Souveränität gelangten Familie Medici — also im Cinquecento — entstanden seien. Dagegen spricht schon allein die typisch quattrocentistische Technik dieser Bildnisse. Man darf dann ferner behaupten, daß, wenn Quattrocentobüsten im 16. Jahrhundert kopiert worden wären, das nur unter gründlicher Umstilisierung geschehen wäre, zumal wenn es sich darum gehandelt hätte, eine ganze Serie von Ahnenbüsten herzustellen. Wir

kennen ja die unter Cosimo I. gemalten Bildnisse der älteren Mediceer. Ganz analog würde ein Bildhauer des Cinquecento die älteren Werke in die neue Formensprache übersetzt haben. Was sollte denn auch den Großherzog, der die Originale besaß, veranlaßt haben, getreue Kopien arbeiten zu lassen. Warum stellte er, wenn er die Büsten im Stile der Originale haben wollte, nicht diese in die Ahnengalerie? Kurz, Venturis Hypothese hält Einwänden nicht stand.

Bei der Büste des Rinaldo della Luna warnt Venturi vor unbedingtem Glauben an die Signatur, bezeichnet das Werk als schwache Arbeit eines Donatelliano und erklärt die Haarbehandlung für ungewöhnlich bei Mino. Also die etwas umwundene Erklärung, daß er auch dieses Stück dem Meister absprechen will.

Zu diesen fünf Verurteilten gesellt Venturi dann noch den »Diotisalvi Neroni« bei Dreyfus in Paris: Hier argwöhnt er direkt eine Fälschung. Wieder nimmt er vor allem an der Haarbehandlung und an der Inschrift Anstoß. Diese ist tatsächlich in ihrer fragmentarischen Erhaltung nicht ganz verständlich, aber es ist entschieden voreilig, ein Dokument als verdächtig abzulehnen, weil sein Sinn nicht gleich ganz klar ist? Beispielsweise ließe sich das »faciundum curavit«, das Venturi für sehr verdächtig erklärt, doch wohl ganz vernünftig interpretieren. Venturi hat ganz recht, wenn er sagt, das diese bei Grabinschriften gebräuchliche Wendung auf einer Büste sonderbar klingt. Aber könnte denn die Büste nicht für ein Grabmal bestimmt gewesen sein?

Vasari berichtet, daß Mino im Auftrage des Diotisalvi Neroni einen Marmoraltar zu arbeiten begonnen hatte, der für S. Lorenzo bestimmt war, aber dann in die Badia kam. Warum der Altar nicht an dem vom Stifter bestimmten Ort aufgestellt wurde, erzählt Vasari nicht, doch berichten die Urkunden darüber. Der Altar war nach der Flucht Diotisalvi Neronis, durch die er sich nach der mißglückten Verschwörung der Rache der Medici entzog, von den Otto di Balia im Interesse der Gläubiger Diotisalvis in der Sakristei der Badia deponiert worden. Am 12. September 1470 erklärte sich dann die Badia bereit, dem Künstler 30 Fiorini zu zahlen, die er für den Altar noch zu erhalten hatte, der nunmehr in den Besitz der Badia überging. Ich verstehe nicht, wie Venturi den alten Irrtum wiederholen kann, der Altar sei wahrscheinlich 1469 entstanden, steht doch in dem Dokument, daß Mino den Auftrag erhalten hatte »più anni sono«. 1466 war ja der Auftraggeber verbannt worden, von dem Mino ja offenbar bereits eine Zahlung erhalten hatte, denn von den 30 ihm von der Badia bewilligten Fiorini heißt es »quali sono per tanti che lui dixe de restare avere«. Ich glaube sogar, daß der Annahme, daß der Altar im Jahre 1466 bei Diotisalvis Flucht so gut wie vollendet war, gar nichts entgegensteht.

Jedenfalls hatte Diotisalvi Neroni den Altar bei Mino für S. Lorenzo bestellt. So scheint es, daß er dort eine Kapelle besaß, die er hat ausschmücken wollen. Ich könnte mir denken, daß die Büste, die Diotisalvi als Stifter nennt, für diese Kapelle in S. Lorenzo resp. für ein dort zu errichtendes Grabmal bestimmt war. Für sinnlos und darum höchst verdächtig darf man also das »faciundum curavit« so ohne weiteres nicht erklären.

Venturi nimmt dann weiter daran Anstoß, daß das faciundum unsinnig durch einen Punkt gespalten ist (FACIV̄ · DVM). Wer nur etwas Erfahrung mit Quattrocento-Inschriften hat, weiß, wie belanglos dieser Fehler ist. Als Analogon nenne ich das ganz ebenso sinnlos durch einen Punkt geteilte inceptum (IN · CEPTVM) der über allen Zweifel erhabenen Signatur des großen Altars des Antonio und Bartolomeo Vivarini in der Pinakothek zu Bologna.

Venturi führt dann ferner aus, wie der »Diotisalvi Neroni« stilistisch nicht zu der Büste des Bischofs Salutati im Dom zu Fiesole passe, die wenig später entstanden sei. Auch bei der Verurteilung der fünf vorher genannten Arbeiten scheint der Vergleich mit dem Werk in Fiesole ausschlaggebend gewesen zu sein. Mit mehr Methode verfuhren meines Erachtens Melani und Angeli, die Minos Urheberschaft bei der Salutati-Büste in Zweifel zogen, weil ihnen diese in Stil und Technik von den anderen Büsten abzuweichen schien, und deshalb als fraglich hinstellten, ob die an der Konsole, auf der die Büste steht, angebrachte Signatur »Opus Mini« wirklich auch auf die Büste und nicht nur auf das Grabmal zu beziehen sei. Von anderer Seite ist dann die Vermutung ausgesprochen worden, der Christuskopf, der jetzt über dem Altar Minos in der gleichen Kapelle in Fiesole angebracht ist, hätte vielleicht ursprünglich auf der Konsole gestanden und die für diese etwas zu große Bischofsbüste wäre gar nicht für diesen Platz gearbeitet worden.

Nun kommt noch dazu, daß die Salutati-Büste, an der Venturi die andern Büsten auf ihre Zugehörigkeit zum Oeuvre Minos geprüft hat, gar nicht das als entscheidend proklamierte Erkennungszeichen besitzt. Das Haupt des Bischofs ist mit der Mitra bedeckt. Woher weiß denn Venturi, wenn er nur diese eine Büste anerkennt, wie Mino in seiner früheren Zeit bei Bildnissen das Haar behandelt hat? Es wäre doch nichts Unerhörtes, wenn Mino beim Porträt, das seiner Natur nach zu größerer Lebenswahrheit auffordert, etwas anders verfahren wäre als bei Madonnen, Bambini und Engeln.

Der Passus über die Jugendwerke Minos unterscheidet sich, wie gesagt, nicht von den übrigen Partien des Bandes. Man gewinnt nicht den Eindruck, daß die unzähligen Absprechungen sehr ernstlich überlegt sind. Sie wirken mehr willkürlich als kritisch. Den Argumenten fehlt es an beweisender Kraft; beinahe alle sind auf der Stelle durch Gegen-

einwände tot zu machen. Am meisten aber wird der Glaube an die Kompetenz des Verfassers durch das häufige Versagen des Qualitätsgefühls erschüttert. Ganz unzutreffend ist Venturis Urteil über die Güte von Werken wie des sogenannten Sohnes des Gattamelata im Bargello oder des »Ruhenden Knaben« des Verrocchio im Kaiser Friedrich-Museum.

Leider läßt sich von den Analysen der Kunstwerke und der Charakterisierung der Künstler auch nicht recht etwas Gutes sagen. Von einigen Ausnahmen abgesehen, begnügt sich Venturi damit, die Werke der Reihe nach aufzuzählen und zu jedem Stück ein paar hübsche Worte zu machen. *Hadeln.*

Malerei.

Dr. Walter Bombe. »Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia« in »Perusia Augusta« 1909.

Es ist das unzweifelhafte Verdienst des eifrigen Urkundenforschers, in Zahlungsvermerken die Vollendungszeit für Baroccis große Kreuzabnahme im Dom von Perugia auf 1569 festgestellt zu haben. Ferner fand jedoch Bombe in Gian Battista Morelli's »Brevi notizie su Perugia«, daselbst 1683 erschienen, den Abdruck eines Barocci-Briefes, des Begleitschreibens bei Übersendung eines Bildes an dessen Peruginer Freund Simonetto Anastagi, aus Urbino vom 2. Oktober 1573 datiert. Zu Zeiten des Chronisten befanden sich das Bild, ein Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, und der heute im Original nicht mehr nachzuweisende Brief bei den Jesuiten und wurden, sicher zu Recht, aufeinander bezogen. Bombe weist nun durch neue Urkunden die auch schon von Lanzi bezeugte Wanderung dieses Bildes in den Vatikan auf, wo es ja jetzt in der neuen Pinakothek wieder zur Aufstellung gekommen ist. Leider wirft er aber hiermit eine Notiz Belloris von dessen urbinatischen Gewährsmann zusammen: Barocci habe nach seiner Rückkehr aus Perugia (das wäre 1569/70) an (denselben) Simonetto Anastagi wegen der mit ihm geschlossenen Freundschaft eine eigenhändige »Geburt Christi« ungefähr 4 Fuß hoch, geschenkt und nimmt, der von ihm entdeckten Quelle allein folgend, an, die Ruhe auf der Flucht von 1573 sei das Dankgeschenk Baroccis. Diesem Fehlschluß hat sich (noch dazu ohne seine Quelle, Bombe, anzugeben) sofort auch W. Friedländer im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künste II, Leipzig 1908, angeschlossen. Eine sorgfältigere Lesung jenes Brieftextes hätte jedoch Bombe zeigen müssen, daß die beiden Nachrichten sehr wohl vereinbar sind. Schon der Ton des Barocci-Briefes mit seinen umständlichen Entschuldigungen über die Unvollkommenheit des Bildes läßt viel eher an eine bezahlte als an eine geschenkte Tafel denken. Zum Schluß aber schreibt der Maler: er würde die ihm (man beachte auch dies:) aufgetragene Zeichnung zum Rahmen des Bildes noch reicher machen, als

die war, die er ihm für »jenes andere« geschickt hätte. Welches andere dies gewesen sei, wird zwar nicht gesagt; aber da man schwerlich den berühmten Künstler für den Rahmenentwurf zu einem fremden Bild in Anspruch genommen hat, muß es sich hier um ein zweites (etwas älteres) Gemälde von Barocci handeln, also wohl um die um 1569/70 geschenkte Geburt Christi. Es ergibt sich eine Aufeinanderfolge der Bilder, die sich genau mit ihrer stilistischen Stellung in der Entwicklung des Künstlers deckt.

Weiter liest man bei Bombe, abgedruckt aus des Peruginers Baldassar Orsini: Guida di Perugia von 1784, die ausführliche Beschreibung eines Madonnenbildes mit S^a^. Lucia und S. Antonius Abbas, das sich bis zur französischen Invasion in S. Agostino zu Perugia befand. Der alte Schriftsteller nennt als Autor: Antonio il Sordo, einen Schüler Baroccis. Diese Beschreibung stimmt bis in alle Einzelheiten mit dem heute im Louvre befindlichen, als Werk des Federigo Barocci anerkannten Bilde überein. Der Galeriekatalog bezeichnet es als »wahrscheinlich aus Fossombrone stammend«, was in Widerspruch stände mit den Angaben von Belloris Gewährsmann, der für die dortige Madonna den Täufer und Franziskus als assistierende Heilige nennt. Bombe glaubt nun, indem er Beschreibung und Louvrebild identifiziert (was bei den verschiedenen, teils eigenhändigen, teils, mehr oder minder tüchtig, kopierten Fassungen, in denen die einzelnen Bilder Barroccis teilweise vorkommen, überhaupt schon eine gewagte Sache ist), so die Herkunft des letzteren entdeckt zu haben. Sofort ergibt sich ihm aus zahlreichen, in Perugia erhaltenen Vergleichsstücken die Folgerung, daß der genannte Antonio il Sordo als Autor des Louvrebildes nicht in Betracht kommt. Anstatt nun aber auf dem Wege der Anschauung fortzufahren und sich zu vergewissern, wie fest etwa dies Bild im Lebenswerk Baroccis verankert ruht, sucht Bombe weiter nach literarischen Dokumenten. Es bieten sich ihm da drei Berichterstatter (der älteste von 1648), die alle übereinstimmend Francesco Barocci, einen Neffen Federigos, als Autor des Bildes in S. Agostino nennen. Diese Bezeichnung wird also von Bombe auf das Pariser Bild übertragen, woran sich ihm sogleich noch zwei weitere ergänzende Nachrichten angliedern, nämlich daß die Kapelle von S. Agostino, in der sich das Bild befand, im Jahre 1588 von Alessandro di Girolamo Danzetta gegründet und ausgestattet sei (hieraus folgert sich für Bombe die mutmaßliche Entstehungszeit des Bildes) und daß von demselben Francesco Barocci eine unvollendete Anbetung der Hirten sich in einer 1595 gegründeten Kapelle von S. Maria del Popolo zu Perugia befand (heute in der Pinacoteca Vannucci im ersten Saal). Bombe bildet Louvrebild und Anbetung einander gegenüber ab. Aber während er im Text zur Annahme ein und desselben Autors überreden möchte, geht sein Gefühl nachträglich, da die beiden Bilder sich so Auge in Auge stehen, selber einen abweichenden Weg. Er

setzt viel unbestimmtere Unterschriften darunter. Das qualitativ hervorragende Pariser Bild gibt er natürlich seinem neu entdeckten Meister, wenn auch hier mit vorsichtig einschränkendem Fragezeichen; während er unter die nicht sehr wertvolle Anbetung, die man besonders gefahrlos einem sonst völlig unbekannten Maler hätte zuschreiben können, nur: »Quadro Baroccesco« schreibt.

Gegenüber dieser Urkundenweisheit muß die Autopsie doch wohl in erster Linie zu Recht bestehen! Das Pariser Bild ordnet sich schon an und für sich, dann aber noch unterstützt durch die neun dazu gehörigen, zweifellos von Federigos eigener Hand stammenden Zeichnungen der Uffizien, als ein sicheres Glied in die Entwicklung dieses Künstlers ein, und zwar rund 20 Jahre früher als Bombe es auf Grund seiner Urkunden ansetzen zu müssen glaubt. Besonders der ausgeführte, quadrierte Karton zu dem ganzen Gemälde, der sich in Vitrine 450 des Uffizienkorridors für aller Augen leicht sichtbar befindet, zeigt so deutliche Spuren aus Federigos Lehrzeit, eine Verwandtschaft mit den robusteren Frauentypen der römischen Schule, die eben das Bild noch vor die große Kreuzabnahme von 1569 zu setzen zwingt und es unmöglich macht, an einen Schüler der Spätzeit zu denken, wo der Meister so etwas längst überwunden hatte und ganz andere Wege ging. Darf man auf einem der vorbereitenden Blätter in den Uffizien an Stelle des Antonius Abbas in einem knienden Geistlichen den damaligen Gönner Federigos, Kardinal Giulio della Rovere, als Stifter erkennen, dann kämen wir mit dessen Todesjahr 1578 auf den äußersten Termin, also immer noch 10 Jahre vor der von Bombe angesetzten Zeit für den Bau der Kapelle Danzetta in S. Agostino zu Perugia 1588.

Zur Erklärung des Sachverhalts ergeben sich zwei Möglichkeiten:

Ist das Pariser Stück wirklich mit dem in S. Agostino zu Perugia beschriebenen identisch, so kann dadurch weder die durch Zeichnungen und Stil vollkommen gesicherte Autorschaft Federigos noch die Entstehungszeit vor 1568 angetastet werden. Möglich, daß das Bild nach dem Tode des Kardinals Giulio della Rovere in Fossombrone freigeworden, irgendwie an die Danzetta nach Perugia gelangte. Die 80 Jahre nach seiner Entstehung auftauchende falsche Tradition ließe sich dann vielleicht dadurch erklären, daß das Bild stilistisch bedeutend früher als die drei andern sonst in Perugia befindlichen Werke Federigo Baroccis mit diesen für die Augen der Barockbetrachter schlecht zusammenging und deshalb einfach seinem so verwandten Namen führenden Schüler zugeschrieben wurde, oder aber es liegt sonst eine Verwechslung vor.

Andererseits muß die Möglichkeit offen bleiben, daß sich in S. Agostino zu Perugia eine ziemlich getreue Nachahmung oder Kopie des Federigoschen Originals von Schülerhänden befunden hat, sei es nun von Antonio, il Sordo

oder von Francesco Barocci. Bis die Provenienz des Louvrebildes sicher erwiesen wird, und dazu scheint nach den Angaben des Kataloges keine Aussicht vorhanden, läßt sich nicht entscheiden, welche von beiden Möglichkeiten angenommen werden muß.

Jedenfalls erscheint die Unterschrift unter dem Pariser Gemälde bei Bombe, die den bis dahin unbekannten Neffen des Federigo Barocci namens »Francesco« als Autor vorschlägt, durchaus unberechtigt, denn sie enthält einen krassen Anachronismus.

Für das »Quadro Barocceso« nimmt Bombe im Allg. Lex. d. bild. Künstler II (1908) denselben »Francesco Barocci« in Anspruch. Daneben wäre jedoch auf die Notiz bei Eg. Calzini hinzuweisen, daß sich im Atelier des Federigo kurz nach seinem Tode ein unvollendetes Gemälde der Geburt Christi befand und daß die Benamati von Cantiano noch 1726 in Gubbio eine »Geburt Christi von Barocci« besaßen, »ganze Figuren in kleinem Maßstab«, und eine Kopie danach in ihrer Hauskapelle. (Vgl. Schmarsow, Die Zeichnungen des Federigo Barocci, 1909 S. 37, 39, und über die Blätter zur Pariser Madonna di Sa. Lucia S. 8 f.) Vielleicht beruht die ganze Existenz des »Francesco« Barocci in Perugia nur auf einem Lesefehler oder einer falschen Auslegung der abgekürzten Signatur: F. Bar. Vrb. F. oder F. B. V. F., wie Federigo selbst sie gebrauchte. *Fritz Goldschmidt.*

Zur Kunst von Elias Greither dem Älteren, seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der Bayrischen Lokalkunst von **Ludwig Zottmann.** Straßburg, Heitz 1909. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 112. Heft.)

Das Dunkel, das bis vor wenigen Jahrzehnten über der bayrischen Kunstgeschichte gebreitet war, lichtet sich immer mehr. Über die Kunst des 15. Jahrhunderts besitzen wir gute Vorarbeiten und haben Wichtiges zu erwarten; einzelne Künstler und die höfischen Kunstbestrebungen im 16. Jahrhundert sind bereits behandelt, und jetzt endlich wird auch die interessante Zeit des großen bayrischen Kurfürsten Maximilian I. in den Kreis der Untersuchungen gezogen. Noch harren aber Meister wie Sustris und Christoph Schwarz eingehender Behandlung. Von diesen größten, zu denen noch Candit zu zählen ist, wird man ausgehen müssen, wenn man die einzelnen Künstler der Maximilianischen Zeit wird darstellen wollen.

In der vorliegenden Abhandlung wird uns ein kleiner Außenseiter der damaligen Kunstbewegung, eine Art von »Volkskünstler«, ein Meister von ganz geringer Bedeutung, aus dem kleinen oberbayrischen Städtchen Weilheim stammend, nahe gerückt. Im Verhältnis zu einer ganzen Reihe anderer Maler dieser Zeit in Bayern hat Elias Greither eine so untergeordnete Bedeutung, daß er eine monographische Behandlung in keiner Weise verdient.

Und wenn der Verf. auch die Schwächen und Mängel seines Helden durchaus nicht verkennt und verbirgt, so liegt doch allein in der Tatsache, daß dieses Buch überhaupt erschienen ist, eine hohe Überschätzung des Künstlers. Im Rahmen eines gelegentlichen illustrierten Aufsatzes hätte er völlig genügend und orientierend behandelt werden können.

Seinen Stoff teilt Zottmann so ein, daß er die biographischen Notizen — meist gewonnen auf Grund von Archivstudien — vorausschickt und dann eine Anzahl von Werken der drei Künstler aus der Familie Greither analytisch bespricht. In einem Anhang folgen weitere, für die Lokalforschung recht wertvolle Notizen über eine Reihe von gleichzeitigen Malern und Bildhauern aus Weilheim. Die Anlagen enthalten raumfüllende Listen der Werke, die eigentlich überflüssig erscheinen, da vom Verf. ja eine auch nur annähernde Vollständigkeit bei der Aufzählung nicht erstrebt worden ist. Der Liste der Werke möchte ich aus meinen Archivspolien noch eines hinzufügen (nicht erhalten)[1]: Im Jahre 1617 erhielt Elias Greither d. Ä. für einen Altar in der Kirche zu Peissenberg 1000 fl. vom Herzog Maximilian bewilligt, wie aus einer Zahlungsnotiz aus dem Jahre 1621 hervorgeht. (Kreisarchiv München, Hofzahlamtsrechnungen von 1621, Fol. 516, und Reichsarchiv, Fürstensachen 535, Monatsrechnungen vom April 1621.)

Die künstlerische Analyse des Verf. ist sehr geschickt; die Besprechung der Kompositionen und ihrer Beziehungen zu anderen Kunstwerken enthält viel Anregendes. Schade, daß der eigene Wert der Werke so gering ist. Recht gut sind die Farbenangaben, die bei einem Meister ja besonders wichtig sind, dessen Farbengebung dem Gefühl unserer Zeit vielfach geradezu ins Gesicht schlägt. In Summa: es ist schade für die aufgewendete Arbeitskraft und die geistige Leistung.

Nachschrift: „Leider ist der Verfasser, von dem wir wohl bedeutsamere Untersuchungen aus den Gebieten der spanischen und bayrischen Kunst erwarten durften, vor einigen Monaten mitten aus seinen Arbeiten und Entwürfen durch ein furchtbares Geschick herausgerissen worden."

Walter Gräff.

Kunsthandwerk.

Heribert Reiners. Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Straßburg 1909, Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel). (29 Tafeln.) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 113. Heft.

In Clemens Seminar zu Bonn erwuchs das vorliegende Buch, getragen von einer guten Lokalkenntnis des Rheinlandes, der engeren Heimat des

[1]) Diese Notiz hatte ich s. Z. Herrn Dr. Zottmann zur Verfügung gestellt, die Arbeit war aber schon im Druck.

Verf. Ein längeres theologisches Studium und die durch dieses geknüpften Beziehungen zur Ordensgeistlichkeit haben zweifellos diesem für den ersten Teil, die philologisch-historische Erforschung der Entstehungsgeschichte des Chorgestühls, schätzbare Dienste geleistet. Fast dürfte es allgemein wünschenswert erscheinen, daß die kunsthistorische Jugend mehr wie üblich über ausgedehnte theologische Kenntnisse für die Erforschung kunstgewerblicher Gebiete verfügte, die eng mit dem katholischen Kult zusammenhängen, da aus diesem — wie Reiners Arbeit beweist — sich kaum erwartete Aufschlüsse über die Entwicklung der Gestaltung usf. ergeben. Sicherlich hebt der erste Teil durch sein Zurückgehen bis auf die altchristlichen Quellen die ganze Arbeit über das Niveau einer eng gesehenen Studie. Fast allein durch ein Aneinanderreihen von Zitaten aus der lithurgischen Spezialliteratur, zumal der der Ordensregeln und -chroniken wird in dieser Einleitung ein knappes, aber klares Bild der Entstehung des Chorgestühles, ja fast der ganzen Chorlithurgie gezeichnet. Der sich anschließende Teil — die eigentliche Erforschung der rheinischen Chorgestühle der Frühgotik — will auf dieser breiten Grundlage fast etwas eng erscheinen. Machte doch die Einleitung das Thema beinahe vergessen. Man erwartet eine grundlegende Arbeit über die Geschichte des Chorgestühls und sieht sich der Studie eines engen Gebietes gegenüber, das mit der breiten Behandlung des Kölner Domchorgestühls einen geschickten, fast dramatisch anmutenden Abschluß findet. Dieser Abschluß will nicht recht überzeugen. Die gotische Schnitzkunst steht sicher in diesem Gestühl auf einem Glanzpunkt, aber die eigentliche, spezifisch deutsche Entwicklung setzt doch erst in ihrer ganzen Breite nach ihm ein. Die zahlreichen nachfolgenden Werke — nicht nur auf deutschem Boden — reizen förmlich zum Ausbau des Begonnenen, außerdem versprechen sich bei ihnen die rein kunsthistorischen Ergebnisse in Gruppierung und bestimmterer Festlegung von Meisterindividualitäten zu mehren. Von dieser Warte aus dürfte auch die Einordnung der frühgotischen Gestühle besser gelingen. Hoffentlich wird der Verf. sich nicht dem Reiz dieser gesteigerten Aufgabe verschließen[1]). Das bislang Gegebene widerstrebt fast einer eingehenden Besprechung mit bestimmter Stellungnahme; es sei denn, daß man sich mit kurzer und darum unzureichender Wiederholung des bereits sehr knapp Gesagten begnügte. Ehrfurcht vor dem Material und vorsichtiger Vortrag der allein aus ihm gewonnenen Erkenntnis sind Hauptmerkmale des Verf. Gewiß hätte der Umfang des Materials gar zu leicht zu einer voreiligen Einordnung in Meistergruppen verführen können, besonders da zahlreich wiederkehrende Charakteristika gern die Erinnerung an ver-

[1]) Wie wir hören, ist der Verf. bereits in eine sehr weitgefaßte Untersuchung der niederrheinischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts eingetreten, in der auch die zeitlich folgenden Chorgestühle dieser Gegend eine besondere Würdigung erfahren sollen.

wandt Geschautes belebten und fast eine noch genauere kunsthistorische Einordnung heischten. Der Verf. rührt jedoch nur mit zurückhaltender Geberde an solche Parallelen, ihre Verwertung dem Leser zuschiebend, und läßt im allgemeinen nur das Material in seiner sinnlichen Greifbarkeit sprechen, ohne sich auf eine naheliegende Auseinandersetzung mit den gleichzeitigen Ergebnissen der Schnitzkunst (z. B. den Pfeileraposteln im Kölner Domchor) einzulassen. Es ergibt sich ein geschickt durchgeführter Aufbau der Gestaltungsentwicklung, die wie von innerer Notwendigkeit getragen vom ungefügen Steinsitz zu ihrer Vollendung im künstlerisch und praktisch gleich hoch stehenden Möbel über Generationen von Meistern, ungeachtet der Volksgrenzen, emporsteigt und dieses Ziel im Kölner Domchorgestühl erreicht. Die Unterordnung in Gruppen kommt über zwei vorsichtig gehaltene: eine Kölner und eine Marienstatt Lorch-Wimpfener nicht hinaus. Die unabweisbaren Zusammenhänge zwischen der französischen und deutschen Plastik im 13. und 14. Jahrh. werden sehr vorsichtig behandelt, wobei dann als besonderes Wagnis die Charakterisierung der Madonna des Wassenberger Chorgestühls erscheint. Als bekannt wird nämlich für diese ein »charakteristischer« Maastypus vorausgesetzt. Die Erforschung dieser Maasgegend, deren Kunst man gar zu gern solche Werke weder festen deutschen noch französischen Gepräges zuweisen möchte, harrt zum mindesten noch einer grundlegenden Bearbeitung. Von einem charakteristischen Typus darf jedenfalls bei der merkwürdigen Armut dieser oft verwüsteten Gegend an Kunstgut des 13. u. 14. Jahrh. noch nicht gesprochen werden. Ferner wäre wohl eine plastischere Charakterisierung des Meisters des Kölner Domchorgestühls, sicherlich eines sehr bedeutenden Meisters, und die bestimmtere, wenn gewiß auch schwierige Scheidung seiner Arbeit von der seiner Gehülfen erwünscht gewesen, ein Mangel, der zweifellos aus der bewußt geübten Zurückhaltung im Urteil sich ergab. Dieser berührt beim ersten Überblick um so seltsamer, da der Verf. sich mit großer Liebe der ikonographischen Deutung des Gestühls annahm und in ihr manches Neue für dieses Sondergebiet zutage förderte.

Abgesehen von diesen kleinen Ausstellungen darf die Arbeit als Ganzes auf den besonderen Dank aller an der Erforschung der mittelalterlichen Kunst beteiligten Kreise rechnen, da sicherlich neben den ruhig sachlichen und daher überzeugenden Ausführungen die beigegebenen — leider durch den Lichtdruck zum Teil unscharf wiedergegebenen — Abbildungen ein bislang wenig bekanntes Material für die vergleichende Stilkritik brachten. Die Aufnahmen für diese sind von dem Verf. zum großen Teile persönlich unter Überwindung schlimmster Beleuchtung (z. B. im Kölner Domchor) mit nicht geringem Geschick gemacht worden.

Fried. Lübbecke.

Ausstellungen.

Die Ausstellung belgischer Kunst des 17. Jahrhunderts in Brüssel.

Im Zusammenhange mit der Weltausstellung (aber zum Glücke nicht in räumlichem Zusammenhange, sondern in einem Anbau, einem neuen Flügel des Palais du Cinquantenaire) gibt es in diesem Sommer zu Brüssel eine große Leihausstellung mit dem Titel: Die belgische Kunst des 17. Jahrhunderts. In den unteren Räumlichkeiten des hübschen Museumsbaues in kulturgeschichtlicher Gruppierung: Gegenstände vieler Art, wie Münzen, Waffen, Dokumente, Möbel, Bücher, Kupferstiche, Stadtansichten, Skulpturen, Tapisserien u. a., oben in einer Reihe gut beleuchteter Oberlichtsäle: Gemälde und Zeichnungen.

Bei der Quantität der ausgestellten Gemälde (545 Nummern!) vermag ich an dieser Stelle eine Bild für Bild berücksichtigende Kritik nicht zu geben. Ich begnüge mich, das Positive, namentlich soweit es relativ unbekannt ist, herauszuheben, in der Hoffnung, mit einigen Hinweisen der künftigen Forschung auf dem Gebiete der vlämischen Malkunst zu nützen.

Die Fülle des von Rubens und seinen Zeitgenossen Geschaffenen und uns Erhaltenen ist so groß, daß einige Erfolge des Ausstellungskomitees genügten, die weiten Räume glanzvoll auszustatten. Erfolgreich waren im besonderen die Bemühungen, Bilder aus großen öffentlichen Galerien, wie aus St. Petersburg, Berlin und Wien, aus holländischem Staatsbesitz, aus den wenig besuchten Museen der französischen Provinz und aus den belgischen Kirchen heranzuziehen. Eine Beteiligung der Münchener Pinakothek, freilich der reichsten Sammlung vlämischer Malkunst des 17. Jahrhunderts, war nicht zu erreichen, und die sonst am stärksten fließende Quelle, der britische Privatbesitz, erwies sich diesmal als ziemlich unergiebig.

Im Gesamtbilde dieser Ausstellung sind kaum störende Lücken, wohl aber wird der Effekt ein wenig beeinträchtigt durch schwache, zweifelhafte Stücke, durch Kopien und Werkstattwiederholungen, die zwischen Meisterwerken auftauchen. Die allgemeine Gefahr derartiger Veranstaltungen: der Andrang von seiten der Privatsammler und der Kunst-

händler, die zweifelhaften Dingen aus ihrem Besitze durch die Ausstellung eine Art Echtheitsstempel verschaffen wollen, diese Gefahr ist nicht ganz abgewandt worden, wird auch nie und nirgends ganz abgewandt werden können. In Brüssel war man im besonderen Pariser Einsendungen gegenüber allzu sanft und empfänglich.

Von Rubens zählt der Katalog (in seiner 2., gegen Mitte Juli fertiggestellten Auflage) 123 Nummern — gegen 88 Nummern im Kataloge der Münchener Pinakothek. Der Eindruck ist nicht so überwältigend, wie diese Ziffer erwarten läßt, da mindestens 30 zweifelhafte Stücke den Effekt herabdrücken. Unter die zweifelhaften Werke rechne ich natürlich nicht große Altarbilder und Kompositionen des mythologischen Genres, die nach des Meisters Entwürfen ganz oder teilweise von Schülerhand ausgeführt sind.

Die Gelegenheit, mehrere berühmte Altarbilder unter weit günstigeren Bedingungen, in besserem Licht als an ihren gewöhnlichen Plätzen zu studieren, ist ein besonders erfreulicher Vorteil der Veranstaltung. Aus Alost ist der wenig bekannte Rochus-Altar mit seinem gewaltigen Originalrahmen (301) gekommen, wesentlich von Schülern ausgeführt (schwach namentlich die Predellenstücke), aus St. Paul zu Antwerpen die 1617 gemalte Geißelung Christi (317), aus Mecheln die beiden um 1618 gelieferten Altäre, die Anbetung der Könige (337) und das Triptychon mit dem wunderbaren Fischzug (339). Im Mittelteil des zweiten Altares scheint mir die Mitarbeit van Dycks sichtbar zu sein. Aus Valenciennes die Kreuzabnahme (jetzt im Museum dort; 342), aus St. Bavon zu Gent das berühmte Altarblatt (343), aus der Augustinerkirche von Antwerpen die fast 6 m hohe Vermählung der hl. Katharina, von 1628, jene herrlich getürmte Komposition, deren Farbenskizze aus dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (303) ebenfalls ausgestellt ist.

Vielen Kunstfreunden eine Überraschung ist das früher im Palais des Königs der Belgier verborgene Breitbild mit dem Wunder des hl. Benedict, das sich angeblich beim Tode des Meisters unfertig in dessen Hause befunden hat und Gaspar de Crayer übergeben worden ist. Dem Vortrage nach für die Spätzeit charakteristisch, etwas schlaff in der Erzählung und sorglos in der Zeichnung, scheint diese wundervoll dekorative Malerei, die durch Reinigung gewinnen würde, eine wesentlich eigenhändige Arbeit des Meisters zu sein. Das Gerücht über den Verkauf dieses Bildes nach Amerika war falsch oder doch verfrüht, und die Hoffnung besteht, daß es (ausgestellt von der »Succession de Léopold II.«; 387) dem Lande erhalten bleibt. Das Brüsseler Museum besitzt in dem Martyrium des hl. Livin ein fast ebenso spätes und ziemlich eigenhändig ausgeführtes Kirchenbild von Rubens (1635 für die Jesuitenkirche zu Gent gemalt; 384 auf der Ausstellung).

Kleinere Darstellungen mit biblischen Motiven, die Rubens offenbar mit eigener Hand vollendet hat, zumeist aus seiner mittleren Zeit, fehlen nicht auf der Ausstellung. Sehr schön die ungewöhnlich liebevoll durchgebildete, ausnahmsweise signierte und von 1614 datierte Flucht nach Ägypten aus Kassel (358), etwa aus derselben Zeit die Frauen am Grabe Christi aus der Czernin-Galerie (herrlich erhalten; 322), dann, etwas schwächer, die Gedächtnistafel für Jan Breughels Grab, die Schlüsselübergabe (332; Bacon, New York), etwas leer und ebenso unerfreulich wie die bekannte Komposition Christus und die Ehebrecherin in der Brüsseler Galerie, deren kleinere Replik auf der Ausstellung zu sehen ist (314; Kleinberger, Paris).

Minder reich, besonders weniger gut ist die Gruppe der historischen und mythologischen Kompositionen (von Skizzen abgesehen), ziemlich schwach auch die der Jagden und Landschaften. Bedeutend und vielen Kunstfreunden unbekannt das große Bild mit Ixion und Juno, vorwiegend eigenhändig, aus mittlerer Zeit, des etwas anstößigen Gegenstandes wegen aus Grosvenor House entfernt, bei der Yerkes-Auktion nach Europa zurückgebracht und von Baron Schlichting in Paris erworben (nicht im Kataloge). Gewiß ganz eigenhändig, tief gefärbt, koloristisch wundervoll das in Deutschland wohlbekannte Fragment eines Dianenbades, aus der Schubart-Sammlung (352). Dieses Bild vertritt prächtig die Spätzeit und erinnert an Tizian, obwohl der Meister damals schwerlich an den Venezianer dachte.

Die wenigen Jagden und Landschaften fast ohne Ausnahme zweifelhaft. Eher an Brouwer als an Rubens ist vor der dunklen Landschaft aus Cardons Besitz zu denken (293). Vielleicht echt, aber nicht bedeutend erscheint die Landschaft, die Earl of Dartmouth geliehen hat (403), während Baron Oppenheims Landschaft mit der Herde wohl nur als gute alte Kopie nach dem entsprechenden Bilde der Pinakothek betrachtet werden kann (350). Das geistreich aussehende, aber unsicher konstruierte Turnier (292; Baron Janssen, Brüssel) scheint mir eine Kopie nach dem herrlichen Louvre-Bilde dieser Komposition zu sein.

Als seltener Gast auf einer cisalpinen Ausstellung wird das Bild aus Rom, Romulus und Remus vom Kapitol, freudig begrüßt (344). Man würde der Komposition und der Malerei nach das Werk kaum vor 1612 ansetzen. Es soll aber 1609 in Italien entstanden sein. Durch seine großen Verhältnisse schon auffällig und geadelt durch den Besitzer-Stammbaum (Christine von Schweden, Herzog von Orléans) nimmt das Thomiris-Bild, das Lord Darnley geschickt hat, viel Aufmerksamkeit in Anspruch — eine frühe Schöpfung, in der Ausführung wesentlich Schülerarbeit (407).

Die Entwürfe in kleinem Maßstab sind zumeist echt. Der Kunstfreund erholt sich bei diesen frischen und unmittelbaren Hervorbringungen

von den ausgeführten Gemälden. Ich brauche die wohl bekannten Ölskizzen des Meisters, wie die aus der Antwerpener Galerie, dem Berliner Museum, dem Hofmuseum zu Wien, das die beiden berühmten Entwürfe für die Altarbilder der Jesuitenkirche geschickt hat, nicht aufzuzählen. Leidlich bekannt sind auch die etwa gleichzeitig mit den Wiener Stücken entstandenen Entwürfe aus Gotha (361—365), sehr stark bewegte, kühn verkürzte Figuren in eigentümlich kühler und ernster Farbenharmonie. In demselben Charakter die trotz dem kleinen Maßstab monumentalen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (378; Philippson, Brüssel). Den meisten Kunstfreunden neu sind die leicht getuschten farbigen vier Ölstudien mit Szenen nach Ovid, Entwürfe für die Ausstattung des Torre de la Parada, von 1636 etwa (305—308; Mad. Errera, Brüssel). Ferner ähnlich dem schönen Entwurf aus der Oppenheimschen Galerie (351) und ebenfalls für White Hall bestimmt, prächtig erhalten, das Bündnis Englands und Schottlands, aus dem Besitze des Herrn Albert Lehmann in Paris (316), gleichwertig dem nicht ausgestellten Bilde in der Brüsseler Galerie (mit dem Triumph Jakobs I.). Damit ist die Reihe der echten Studien noch nicht erschöpft. Nicht zu glauben vermag ich, daß Rubens sich die Mühe gemacht habe, mit eigener Hand die Replik seines Höllensturzes auszuführen, jene Wiederholung im Aachener Museum (360), die sehr bewundert wird. Schade, daß man das Münchener Original nicht daneben hat. Ich glaube, die Frage wäre dann rasch zu ungunsten des Aachener Exemplares entschieden.

Der Gruppe der Bildnisse kommen die Leihgaben der großen Museen zugute, namentlich aus Amsterdam, aus dem Haag, aus Wien (das herrliche späte Selbstporträt), aus der Brüsseler Galerie (Erzherzog Albert und seine Gemahlin). Abgesehen davon, ist nicht sehr viel Gutes und Sicheres da.

Die Bildnisse fürstlicher Personen zumeist in Werkstattkopien. Vom Erzherzog Ferdinand ein relativ gutes Exemplar aus Pierpont Morgans Besitz (325). Philipp II. zu Pferde, eine mittelmäßige Kopie (383; Fievez, Brüssel; bessere Exemplare in Madrid und Windsor; übrigens die Studie zu der Victoria bei Herrn Rob. v. Mendelssohn in Berlin, nicht ausgestellt). Das noch fest und altertümlich gemalte Porträt aus dem Besitze des Kunstforschers H. Hymans wird mit guten Gründen für ein frühes Selbstbildnis des Rubens gehalten (383). Bedenklich schwach das Doppelporträt, das Mad. André in Paris gehört (304).

Van Dyck ist mit 96 Nummern im Katalog vertreten. Viel namentlich aus der niederländischen Frühzeit und aus der 2. Antwerpener Periode, wenig aus der italienischen Zeit und nicht viel Gutes aus der englischen. Einige der belgischen Kirchenbilder sind bequem zu studieren, wie der oft erwähnte St. Martin von Saventhem (93) und die später entstandenen Altäre aus Mecheln, aus Antwerpen, Courtrai, Termonde und Gent.

Reiche Gelegenheit bietet sich, Rubens mit van Dyck zu vergleichen und die Grenzlinie zu beobachten. Unter den frühen Bildnissen ragen hervor das herrliche Familienbild aus St. Petersburg (117; sicher nicht die Familie Snyders) und das Doppelbildnis aus Budapest (120). Etwas zurück trat die alte Frau mit dem Kinde aus der Dresdener Galerie (100). Gar nicht zu halten vermag sich der Snyders-Kopf aus der Liechtenstein-Galerie, der wohl aus dem Kasseler Bild herauskopiert ist (122). Daß die Gothaer Frau Butkens trotz der schönen Signatur kein van Dyck (sondern wohl Cornelis de Vos) ist, war auch ohne Vergleichung klar.

Mit der Genueser Periode hat die Ausstellung kein Glück gehabt. Aus der Reihe schöner italienischer »van Dycks«, die im letzten Jahrzehnt in amerikanischen Besitz übergegangen sind, ist nur ein Bild ausgestellt und vielleicht das am wenigsten erfreuliche, Morgans Marquesa Spinola mit ihrer Tochter, nicht tadellos erhalten und merkwürdig unglücklich komponiert (110). Ferner ist die Tiziansche Periode repräsentiert durch das Doppelporträt mit Cornelis und Lucas de Wael vom Kapitol (119), ein Frauenporträt, das Herr James Simon aus Berlin gesandt hat (153) und durch ein stolzes Reiterporträt (Agnew, London; 111), das dem berühmten grüßenden Reiter im Palazzo rosso zu Genua nahe verwandt erscheint.

Aus der 2. Antwerpener Zeit eine Reihe tüchtiger solider Bildnisse, wie aus dem Haag Sir Sheffield und Gattin (98, 99; mit den Daten 1627 und 1628), Herr van der Borcht aus Amsterdam (148), das Crayer-Bildnis aus der Liechtenstein-Galerie, »Pepeyn« aus Antwerpen (155) und »Franck« aus Amsterdam (170).

Von Porträts aus der englischen Periode ist durch das Entgegenkommen Pierpont Morgans das stattliche Bildnis des Grafen Warwick (früher bei Gustav v. Rothschild zu Paris; 109) ausgestellt und als späteste Schöpfung, an der van Dyck mit eigener Hand schwerlich viel getan hat, das bekannte Doppelbildnis Wilhelms II. mit seiner Braut aus dem Rijksmuseum (149). Der sog. Prinz von Nassau mit seinem Gouverneur (90; Marquis de la Boëssière, Brüssel) ist mittelmäßig erhalten, aber doch wohl ein Original von 1635 etwa.

Zur rechten Zeit ausgestellt ist von Baron Schlichting in Paris das Doppelporträt mit den Köpfen van Dycks und Rubens' (145), auf das eine scharfsinnige Untersuchung E. Schaeffers im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen kürzlich (XXXI., 3. Heft) die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Leider fand ich das günstige Ergebnis der Schaefferschen Prüfung nicht bestätigt. Von der geringen Qualität der Malerei abgesehen, kann ich nicht glauben, daß van Dyck vor der Aufgabe, ein Doppelporträt von sich und seinem Meister zu entwerfen, zu einer so absurden Komposition gekommen

wäre. Dagegen erklärt sich das sinnlose Gebilde, wenn man annimmt, irgendein Nachfolger habe die Köpfe der beiden Berühmtheiten von daher und dorther entlehnt und äußerlich zusammengestellt. Van Dyck dreht seinen Kopf ohne ersichtliches Motiv, und Rubens blickt ebenso unmotiviert nach unten.

Von Cornelis de Vos ist nichts da, was dem Familienporträt in der Brüsseler Galerie gleichwertig wäre. Immerhin kann man nach dem ausgestellten signierten und 1628 datierten Doppelporträt aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (504), dem als »Rubens« eingesandten Frauenporträt aus der Doria-Galerie in Rom (340), sowie nach dem Bildnis, das der Herzog von Aremberg geliehen hat (506), eine Vorstellung gewinnen oder seine Vorstellung befestigen. Interessant ist eine Vergleichung der de Vos-Porträts mit den frühen van Dyck-Porträts, die in den Konturen zuweilen sehr ähnlich erscheinen. De Vos bleibt in der Malerei immer etwas leer, glatt und glasig und steht im Ausdruck erheblich hinter dem jüngeren Meister zurück.

Aus Kassel hat man die beiden Kinderporträts geschickt (507, 508), die seit lange mit dem großen falschen »Frans Hals« der Münchener Pinakothek zusammengenannt werden. In der Tat sind die drei Bilder von einer Hand, aber von Cornelis de Vos sind sie nicht, und von wem sie sind, wurde mir leider auch in Brüssel nicht deutlich.

Eine glänzende Revue über die Schöpfungen Jordaens' hatte die Antwerpener Spezialausstellung von 1905 geboten. Diesmal durfte der Meister nicht ebensoviel Platz beanspruchen. Immerhin füllen seine üppigen Malereien, untermischt mit Stilleben von Snyders und Fyt, zwei mittelgroße Räume. Bei dem Überfluß an echten und guten Arbeiten von seiner Hand hat man jetzt ohne besondere Bemühung etwa ein Dutzend Gemälde bekommen, die in Antwerpen gefehlt hatten, zumal aus den diesmal so freigebigen französischen Provinzmuseen (Lille, Valenciennes). Echt ist wohl alles (außer einem ersichtlich falschen Bilde unter Nr. 214). Selbst die unter dem Titel »Der Tag und die Nacht« von Mr. v. Gelder geliehene Replik eines Bildes in Glasgow (235), das man 1905 in Antwerpen ausgestellt hatte, mag von Jordaens selbst herrühren. Kassel hat statt eines der berühmten Meisterwerke des alten Bestandes eine kürzlich erworbene heilige Familie (239) gesandt, die sich im Wesentlichen der Komposition deckt mit einem etwa ebenso guten Stücke, das Mr. Spiridon aus Paris geliehen hatte (221).

Ein Rätsel ist das originelle Bild mit 2 Kindern in der Wiege (Jones, London; 240), das nicht ganz für Jordaens paßt. Ein mehr einleuchtender Autorname wurde immerhin nicht genannt.

Adriaan Brouwers Kunst zu zeigen, war ohne Hülfe von München schwierig. Größere Kompositionen im reifen Stile des Meisters fehlen,

unter den Landschaften wird das Hauptstück, das grandiose Bild aus Grosvenor House vermißt. Nichtsdestoweniger, während sonst in Belgien so gut wie nichts von diesem großen Meister zu sehen ist, kann man sich einer recht stattlichen Anzahl echter, zumeist kleinerer Arbeiten erfreuen. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hat zwei seiner koloristisch wundervollen Landschaften geschickt, und Herr Schloss in Paris, dessen selbständiges Kunstverständnis sich in der Neigung zu Brouwer seit lange betätigt hat, ist mit 5 Bildern des Meisters erschienen. Die Entwicklung des Malers, der Holländisches mit Vlämischem so merkwürdig vereinigt, tritt deutlich hervor.

Was Teniers betrifft, war die Ausstellungsleitung in der Verlegenheit des Überflusses. Das Resultat ist aber recht gut. Dieser weit überschätzte Maler, dessen öden Industriebetrieb jede größere Ansammlung seiner Arbeiten enthüllt, tritt ziemlich bescheiden auf, obwohl jede Klasse seiner Kompositionen und jede Zeitstufe seiner langen Wirksamkeit ausreichend vertreten ist, der frühere Stil, die Brouwer-Nachahmung, besonders gut durch das Herrn M. Kappel in Berlin gehörige Interieur (478; nicht Koppel, wie im Katalog steht).

Von Gonzales Coques konnte man nichts Besseres und mehr Typisches zeigen als das Kasseler Doppelporträt (54). Etwas hart daneben, aber wohl echt erscheint das von Mr. E. Kann geliehene Familienbildnis (52). Dem Meister recht fern waren die von Mr. Porges (Paris) ausgestellten Porträtgruppen. Sehr beachtenswert ein Bildnis dieses Malers ausnahmsweise in der Größe des Lebens (55; Mrs. Bischofsheim, London). Noch manches als van Dyck gezeigtes Porträt mag von Coques herrühren, der die großen Verhältnisse recht gut beherrschte, wie man an diesem Beispiel sieht.

Siberechts, der ziemlich vergessen war und in den großen Galerien fast überall fehlt, hat mit seiner nüchtern kühlen Färbung und seiner selbständigen Naturbeobachtung sich neuerdings Freunde erworben. Die Ausstellung hat sich eines der Hauptbilder aus der Stadtgalerie von Brüssel (Wilson-Stiftung) klug gesichert und das ebenso bedeutende und fast ebenso schöne Stück, das Mr. Cardon (Brüssel) gehört, dazugehängt (427, 428).

Craesbeeck, der Brouwer-Schüler, ist überreich und glänzend vertreten. Seine Koloristik erreicht interessante, selbst unheimliche Effekte, denen die karikaturhaft garstigen Menschen zuweilen glücklich untergeordnet sind.

Wenig bemerkbar sind die vlämischen Landschafter, wie de Vadder, Uden usw. Auch Jan Breughel tritt nicht recht hervor. Von ihm stammen doch wohl die Tierstudien, die Herr Benda (Wien) unter dem Namen »Rubens« geliehen hat (386). Glänzend entfaltet sich Jan Fyt, der über den gleichfalls nicht übel repräsentierten Snyders triumphiert. Sieht man

eine größere Zahl von Arbeiten der beiden Hauptmeister des vlämischen Stillebens nebeneinander, so wird die Überlegenheit Fyts nicht nur in der geistreicheren Malweise, sondern auch in der Komposition, die weit mehr Beweglichkeit und Erfindung zeigt, offenbar. Snyders wiederholt gewisse Schemata recht handwerklich. Unter den vielen Meisterstücken Fyts hebe ich hervor die Fruchtstücke, die Mr. Porges geliehen hat (188, 189), das Stück aus der Sammlung Crews in London (206), die Gegenstücke, die Herrn Frenkel in Berlin gehören (195, 203) und das Fruchstück aus Herrn James Simons Galerie. Der Blick für die Eigenart dieses Malers schärfte sich, und berechtigte Bedenken vor einigen Werken, die vorher niemand bezweifelt hatte, wurden laut. Namentlich Pieter Boel kommt als geschickter Nachahmer Fyts in Betracht. Sein Name wurde vor dem großen, etwas schweren Stilleben aus der R. Kann-Sammlung, das die Herren Duveen als »Fyt« ausgestellt haben, genannt (202).

Der Raum mit den Zeichnungen enthält in der Hauptsache den bekannten Besitz an vlämischen Blättern in den holländischen Sammlungen, dem Rijksmuseum, dem Museum Fodor, dem Rotterdamer Museum. Von Privatsammlern hat sich glücklich der in Paris lebende belgische Maler E. Wauters beteiligt.

Friedländer.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.